معنی کا گمان

خالد سعید

9986610591

معنی کا گماں

خالد سعید

ناشر

کرناٹک اردو اکادمی بنگلور

MA'NI KA GUMAN
(CRITICISM)
KHALID SAEED
PP.: 192, Year of Publication : 2009, Price : Rs. 250/-
Publisher
KARNATAKA URDU ACADEMY
Kannada Bhavan, J.C. Road, Bangalore - 560002. Tel.: 080-22213167.

کتاب : معنی کا گمان
مرتبین : خالد سعید
اشاعت : 2009ء
کمپوزنگ : سید مشتاق فاروق، ایس ایم گرافکس، گلبرگہ Cell: 09845390699
تزئین وطباعت : اعجاز ایڈورٹائزنگ ایجنسی، گلبرگہ Cell: 09986610591
باراول : تین سو پچاس
قیمت : دوسو پچاس روپے

ملنے کے پتے :
ناشر : کرناٹک اردو اکادمی، کنڑا بھون، جے سی روڈ،
بنگلور-560002، فون:080-22213167
مرتبین : خالد سعید، صدر شعبۂ اردو، مولانا ابوالکلام آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد Cell: 09849359660

میری شریک حیات

سیدہ کوثر سعدیہ

کے نام

مشمولات

عرض ناشر .... پروفیسر ایس ایم رحمت الحق 09

عرض حال .... خالد سعید 11

فکشن، الیکٹرونک میڈیا کے تناظر میں 15

بیانیہ میں راوی کی مداخلت 26

تکنک کا تنوع 37

فکشن ناٹ ہسٹری 45

عزیز احمد کا ناول 'شبنم' 55

میلی چادر کے تانے بانے 82

لاجونتی: قول محال کا افسانہ 97

عزیز احمد کی فکر کی تشکیل وارتقا 104

غالب کا شعورِ مرگ 127

شاعر شکست نور و صدا 135

نظم 'صبح آزادی' اور نظم 'چاند تاروں کا بن' 163

نظم 'زنجیر': ایک تجزیاتی مطالعہ 175

نظم 'اک صدائے دل بیدار' کا تجزیاتی مطالعہ 181

عرض ناشر

کرناٹک اردو اکادمی نے اردو کتابوں کی اشاعت میں درپیش مشکلات کو دور کرنے کے لیے ایک نئی اسکیم شروع کی ہے جس کے تحت شعر و ادب کی منتخب کتابوں کی اشاعت کی تمام تر ذمہ داری اکادمی نے اپنے سر لی ہے۔

جناب خالد سعید کے تنقیدی مضامین کا یہ مجموعہ اسی اسکیم کے تحت شائع کیا جارہا ہے۔امید ہے کہ اردو دنیا اس طریقہ کار کو پسند کرے گی۔

پروفیسر ایس ایم رحمت الحق
رجسٹرار
کرناٹک اردو اکادمی بنگلور

عرض حال

خالد سعید

اب تک میرے تنقیدی مضامین کے دو مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ پہلا 'تعبیرات' 1987 اور دوسرا 'پس تحریر' 2004 اور اب تیسرا مجموعہ 'معنی کا گمان' شائع ہونے جا رہا ہے۔ میں نے بہت کم لکھا ہے۔ میں پیشۂ تدریس سے وابستہ ہوں اور ادھر پچھلے چار پانچ برسوں سے اردو یونیورسٹی سے بھی وابستہ ہوں۔ اس نسبت سے تو مجھے بہت کچھ لکھنا چاہیے تھا۔ خود UGC کا بھی تقاضہ ہے کہ جامعات سے وابستہ حضرات تحقیقی و تنقیدی مضامین لکھتے لکھاتے رہیں، اور نہیں تو کم از کم سیمناروں میں شرکت کی خاطر ہی لکھا ہوتا تو مضامین کی خاصی تعداد جمع ہو جاتی۔ حالاں کہ میں نے جتنے بھی مضامین لکھے ہیں کسی مجبوری کے تحت (ابتدا میں اپنے لٹل میگزین 'واردات'' پیش رفت' کے لیے) لکھے۔ بعد کو فرمائش یا تقاضوں کے تحت (یعنی سیمناروں میں پڑھنے کے لیے) ہی لکھے ہیں۔ اس کے باوجود زیادہ تعداد میں مضامین لکھ نہیں پایا۔ پہلی بات تو یہ کہ گرہ میں مال کہاں۔ فہرست دیکھ کر ہی آپ کو اس بات کا اندازہ ہو گیا ہوگا۔ دوسری بات یہ کہ تنقید میرا کاروبار نہیں (جس کا اعتراف میں اپنے پچھلے دو مجموعوں میں کر چکا ہوں)، شوق ہے، مشغلہ ہے۔ ادبی تخلیقات کی

معنویت تک رسائی حاصل کرنے کا شوق اور ادبی مسائل کو سمجھنے کا مشغلہ۔ لیکن یہ شوق فضول دیوانگی کی شکل اختیار نہیں کر پایا۔ لہٰذا میرے مضامین ادبی تخلیقات کی تفہیم و تعبیر اور ان سے حظ اندوزی کی کوششوں سے عبارت ہیں۔

ابتدا ہی سے میرا یہ احساس رہا ہے کہ تنقید محض معنی کی تلاش ہی سے عبارت نہیں بلکہ ان وسائل و ذرائع کا مطالعہ بھی جو معنی کی استقامت میں استعمال کیے جاتے ہیں، تنقید کے وظائف میں شامل ہے۔ وسائل و ذرائع سے میری مراد زبان، بدیعات، تکنک اور ہیئت کے مرکب سے ہے۔ حق تو یہ ہے کہ کوئی بھی ادبی تخلیق محض تحریر نہیں بلکہ تحریر، معنی/معانی اور وسائل و ذرائع، تینوں کی آمیزش و آمیختہ سے عبارت ہوا کرتی ہے۔ جہاں تک معنی کی تلاش کی بات ہے، ہم معنی کہاں تلاش کرتے ہیں، معنی کے نام پر اپنی تعبیریں پیش کرتے ہیں...... ورنہ ناقدین اور شارحین کو کیا پڑی تھی کہ جب خود غالب نے اپنے جن اشعار کی تشریح فرمادی، ان کے معانی بھی بیان کرتے رہیں۔ مزہ تو یہ ہے کہ ناقدین اور شارحین کی تعبیریں بھی اتنی ہی دل چسپ و معنی خیز اور مقبول رہی ہیں، جتنی کہ خود غالب کی اپنی تفہیم و تشریح۔ بعد کو یہ احساس ہوا کہ معنی/معانی تحریر میں نہیں پسِ تحریر ہوا کرتے ہیں۔ اور اب میرا خیال ہے کہ تنقید کسی ادبی تخلیق کی تفہیم یا تعبیر کرنے یا پسِ تحریر معنی کی تلاش ہی سے عبارت نہیں بلکہ معنی کے گمان کی نشان دہی سے عبارت ہے، اور یہ گمان ان سارے وسائل و ذرائع کی شناخت و مطالعے کے بغیر پیدا بھی نہیں ہوسکتا، جنھیں مصنف شعوری یا لاشعوری طور پر معنی/معانی کی استقامت کے لیے استعمال کرتا ہے۔ غرض میرا تنقیدی شوق انھی عناصر سے مرکب ہے۔ لہٰذا جب تک میری نظر ان وسائل و ذرائع تک نہیں پہنچتی جو معانی کے کسی نئے گمان کی نشان دہی میں معاون ہوا کرتے ہیں۔ میرا قلم تعبیر کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ جب تک میری نگاہ کسی ادبی مسئلہ کے اوجھل گوشے پر نہیں پڑتی اور اسے سمجھنے کی سعی نہیں کرتی، تب تک قلم لکھنے کے لیے راغب نہیں ہوتا۔ یہی میری کم گوئی کا جواز ہے اور ان مضامین کی تصنیف کا بھی۔

ان میں سے بیش تر مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ ان مضامین میں اگر آپ کو کوئی بات نئی محسوس ہو یا ایک آدھ نکتہ پسند آیا ہو تو میں اسے ادبی تخلیقات اور ادبی مسائل کو سمجھنے کی اپنی سی کوششوں کی پذیرائی پر محمول کروں گا، کہ چلو اپنا ادبی ذوق اور تنقیدی شغف ٹھکانے سے لگا۔ (زندگی گزارنے کے لیے خوش فہمیاں اور خود فریبیاں بھی تو ضروری ہیں)۔ میرے ادبی ذوق کی تشکیل غالب، اقبال، فیض اور ناصر کاظمی کے کلام،

ترقی پسند فکشن نگاروں (کرشن، بیدی اور منٹو) کی تحریروں، ابن صفی کی ناولوں، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی تحریروں سے ہوئی تو تنقیدی نظر کی تربیت حالی، شبلی، عسکری، فاروقی اور نارنگ (زباں پہ بارِ الٰہی یہ کن کا نام آیا) کی تحریروں کی رہین منت ہے۔

آخر میں، میں کرناٹک اردو اکادمی کے ارباب مجاز کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ وہ اکادمی کے زیر اہتمام اس مجموعے کو شائع کرنے جا رہے ہیں۔ میں جناب خلیل مامون کی عنایت کا اور خاص طور سے میرے نوجوان دوست جناب اکرم نقاش کا از حد شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس کتاب کی اشاعت کے معاملے میں یعنی اکادمی کو مسودہ بھجوانے سے لے کر اس کی طباعت تک کے مراحل میں بے حد کشٹھ اٹھائے ہیں۔

میں اپنے احباب میں پروفیسر عبدالحمید اکبر، پروفیسر صاحب علی، جناب احمد محفوظ، جناب عبدالرشید، جناب قطب سرشار، جناب انیس صدیقی اور جناب ظہیر احمد خاں کا اور جامعہ کے ساتھیوں میں پروفیسر ٹی، وی، کٹی منی، پروفیسر رحمت الحق، پروفیسر آمنہ کشور، پروفیسر محمد ظفر الدین، ڈاکٹر نسیم الدین فریس، ڈاکٹر گلفشاں حبیب، اور محترمہ بی بی رضا خاتون کا ممنون ہوں کہ ان حضرات نے ہمیشہ میری قدر افزائی اور معاونت فرمائی ہے۔

☆☆☆

فکشن، الیکٹرونک میڈیا کے تناظر میں

اس عنوان کے کثیر المفہوم ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ مثلاً مجوزہ عنوان کے کلیدی لفظ فکشن سے اسم موصوف کو محذوف کر کے قائل کے لیے اس بات کی گنجائش فراہم کی گئی ہے کہ دنیا کے کسی بھی زبان کے فکشن سے مثالیں دے کر اپنے مخاطبے کو مدلل اور مبسوط بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن ایک تو میرا مطالعہ اس قدر وسیع ہے اور نہ ہی وقت اس بات کی گنجائش فراہم کرتا ہے۔ لہٰذا بہتر ہوگا کہ کچھ ایسی حدیں یا ایسی نشانیاں مقرر کرلوں کہ گفتگو زیادہ پھیل نہ سکے اور ژولیدگی بھی پیدا نہ ہو۔ سو حسب ذیل نشانیاں مقرر کر لیتا ہوں۔

۱) جہاں جہاں بھی لفظ فکشن آئے گا مراد اردو فکشن ہے۔ یعنی مثالیں اردو فکشن سے دی جائیں گی۔

۲) فکشن سے مراد وہ مقبول و معروف قصے کہانیاں جو الیکٹرانک میڈیا کے لیے لکھی نہیں گئیں لیکن جن پر فلمیں بنائی گئیں یا جنھیں ٹی وی پر بھی پیش کیا گیا۔

۳) الیکٹرانک میڈیا سے مراد وہ سارے سمعی، بصری اور سمعی بصری آلات یعنی ریڈیو سے کمپیوٹر تک کے ہیں۔

۴) اگرچہ فلم کا شمار الیکٹرانک میڈیا میں نہیں ہوتا لیکن فلم اور الیکٹرانک میڈیا پر پیش کی جانے والی تخلیقات دونوں میں سمعی اور بصری عنصر مشترک ہوا کرتا ہے۔ اس رعایت سے اپنی بات کی وضاحت کے لیے فلموں سے بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ ان مفروضات کے تعین کے بعد ایک اور بار جب اس عنوان پر غور کرتے ہیں تو حسب ذیل سوالات ذہن میں آتے ہیں۔

۱۔ اس الیکٹرانک عہد میں فکشن کی معنویت یعنی Relevance کیا ہے؟

۲۔ اس الیکٹرانک میڈیا کے سبب فکشن اور اس کی معنویت پر کس طرح کے اثرات مرتب ہو رہے ہیں؟

۳۔ کیا فکشن کو اس الیکٹرانک عہد کے تقاضوں اور ضروریات سے ہم آہنگ کیا جا سکتا ہے؟

۴۔ فکشن کے تحفظ، ترویج اور ترقی میں الیکٹرانک میڈیا کو کس طرح استعمال کیا جا سکتا ہے؟

میری کوشش یہ ہوگی کہ ان سوالوں میں مضمر امکانات و خدشات کا جائزہ لوں۔ جہاں تک پہلے دو سوالوں کا تعلق ہے میرا خیال ہے ان کے پیچھے وہ طرز احساس کارفرما ہے جو آج کل بے حد عام ہے۔ وہ یہ ہے کہ الیکٹرانک میڈیا کے کثرت استعمال نے نہ صرف انسانی ترجیحات کو بدل کے رکھ دیا ہے، بلکہ اسے اس قدر مصروف کر دیا ہے کہ موجودہ عہد میں فنون لطیفہ اور خصوصاً قدیم طرز ہائے فنون کے لیے کوئی وقت نہیں بچا۔ لہٰذا ادب لکھنے پڑھنے کی وقعت رہی نہ ضرورت۔ جب کہ میرا احساس ہے بلکہ ایقان ہے کہ شعر و کہانی کا رشتہ کسی عہد سے نہیں انسانی ذات سے قائم ہے۔ وہ شعر و نغمہ ہو کہ کہانی، دونوں کا مولد انسان کے باطن سے پھوٹتا ہے۔ کائنات اور معاشرے کا لمس پا کر پھلتا پھولتا ہے۔ لہٰذا جب تک روئے زمین پر ایک کلی بھی چٹکتی رہے گی، ایک بھی ستارا افق پر جھلملاتا رہے گا، ایک بھی انسان باقی رہے گا اور اس کے سینے میں دل دھڑکتا رہے گا، تب تک شعر کہا جاتا رہے گا، کہانی لکھی جاتی رہے گی اور ان سے حظ اٹھایا جاتا رہے گا۔

ممکن ہے میری اس دلیل کو شاعرانہ توجیح قرار دے کر رد کر دیا جائے۔ لیکن آپ بچوں بالوں کی اس طویل قطار سے کس طرح انکار کر سکتے ہیں جو اس آئی ٹی IT عہد میں بھی ہیری پوٹر کا ناول خریدنے کے لیے رات کے ڈیڑھ بجے سے کتابوں کی دکان کے آگے لگی تھی۔ مقدمہ شعر و شاعری میں حالی نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ؛

"جوں جوں سائنس ترقی کرتی جائے گی ایجادات

کا ظہور ہوتا رہے گا اور انسان جاہلیت سے نکل کر عقلیت
کی طرف بڑھتا جائے گا لیکن شعور ادب کی اہمیت ختم نہیں
ہوگی۔ نئے ایجادات کے سبب ادب کو نئے موضوعات ، اظہار
کے لیے نئی تشبیہیں اور نئے استعارے میسر آئیں گے۔"

ان کی بات آج بھی اتنی ہی معنی خیز ہے۔ گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ الیکٹرانک میڈیا فکشن کے تحفظ، ترویج اور نئی ترقی کے نئے امکانات لے کر آیا ہے۔ بس ہمیں ان نئے ذریعوں سے فکشن کو ہم آہنگ کرنا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اردو زبان و ادب میں فکشن پچھلی ڈیڑھ دوصدیوں میں پرنٹ میڈیا کے ذریعے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ جب کہ پچھلی صدی کی غالباً تیسری یا چوتھی دہائی سے یعنی جب سے ہمارے ملک میں ریڈیو سروسز کا آغاز ہوا، فکشن الیکٹرانک میڈیا پر پیش کیا جانے لگا۔ اس مختصر مدت میں الیکٹرانک میڈیا ایک انقلاب سے گزرا۔ میرا اشارہ ریڈیو، ٹیلی ویژن اور کمپیوٹر کی ایجاد کی طرف ہے۔ اس مختصر مدت میں الیکٹرانک میڈیا نے انسان کے حس وحواس کو تین سطحوں پر متاثر کیا۔ یعنی سمعی سطح پر ریڈیو، آڈیو کیسٹ وغیرہ نے تو صرف بصری سطح پر کمپیوٹر نے اور سمعی سطح پر فکشن کی صدابندی کے ذریعے، صرف بصری سطح پر کمپیوٹنگ (جمع کاری) کے ذریعے اور سمعی بصری سطح پر فلم بندی کے ذریعے۔

جہاں تک فکشن کی صدابندی کا معاملہ ہے، آل انڈیا ریڈیو اپنے آغاز ہی سے (یعنی 1936) مصروف کار ہے۔ آئے دن ریڈیو پر ہمارے فن کار اپنی کہانیاں اور افسانے پیش کرتے رہے ہیں۔ البتہ ناول کو، ریڈیو پر شاید ہی قسط وار پیش کیا گیا ہو۔ دراصل یہ میڈیم کی اپنی مجبوری ہے جس پر گفتگو آگے تفصیل سے ہوگی۔ گرام ریکارڈ کا زمانہ تو اب رہا نہیں۔ لیکن اردو والوں نے آڈیو کیسٹ (صوتی چرخیوں) کا بھرپور استعمال نہیں کیا، سوائے فیض کے جن کے کلام کی صوتی چرخیاں دستیاب ہیں۔ حالاں کہ افسانہ نگار خود اپنی آواز میں یا ان قصہ خوانوں کی آواز میں جو بہتر ڈھنگ سے قصے سنا سکتے ہیں اپنی کہانیوں کو صدابند کر سکتے ہیں، کہانیوں اور قصوں کی قرأت کے علاوہ ان کہانیوں کو ریڈیو یا کیسٹوں پر ڈرامائی انداز میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ فکشن کو ڈرامائی طور پر پیش کرنے کی ایک صورت فلم بندی بھی ہے جس پر تفصیل سے گفتگو ٹیلی ویژن کے باب میں ہوگی۔ فکشن کو الیکٹرانک میڈیا پر پیش کیے جانے کے امکانات اور نتائج کو ان تین

فلو چارٹس کی مدد سے ظاہر کیا گیا ہے جو آپ کی خدمت میں پیش ہیں۔

صرف بصری سطح پر فکشن کو پیش کرنے میں پرنٹ میڈیا کے علاوہ کمپیوٹر ہمارا معاون ہوسکتا ہے۔ میری مراد انٹرنیٹ پر ویب سائٹس کے مظاہروں سے ہے۔اس ذیل میں بھی اردو والوں نے اپنی باخبری کا احساس دلایا ہے۔آپ کی خدمت میں کوئی (40) چالیس ویب سائٹس کی فہرست جو ڈیڑھ دو سال پرانی ہے پیش کی جارہی ہے۔ان میں سے 'اردوستان'، 'اقبال سائبر لائبریری'، 'اردو تہذیب'، 'اردو نیٹ'، 'اردو ورلڈ'، 'اردو لائف' اور 'عوض سعید ڈاٹ کام' پر اردو فکشن دستیاب ہے۔اس معاملے میں اہل حیدرآباد زیادہ باخبر اور باشعور واقع ہوئے ہیں۔مطلب یہ کہ حیدرآباد کے دو فن کار: جناب عوض سعید اور خصوصاً محترمہ جیلانی بانو بہت زیادہ دستیاب ہیں۔عوض سعید صاحب کا تو خیر ان کا اپنا ویب سائٹ ہے جب کہ جیلانی بانو کی تخلیقات مختلف ویب سائٹ والوں نے منتخب کی ہیں۔اقبال سائبر لائبریری نے ڈپٹی نذیر احمد کی ساری ناولوں کو کمپیوٹر پر چڑھایا ہے تو اردو نیٹ پر کوئی 28 کہانیوں کا انتخاب پیش کیا گیا ہے مثلاً عباس حسینی کی 'میلہ گھومنی' پریم چند کی 'بڑے گھر کی بیٹی' منٹو کی 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کرشن چندر کی 'منی اور نازو' بیدی کی 'اپنے دکھ مجھے دے دو' اور عصمت چغتائی کی 'ڈھکوسلہ' وغیرہ 'اردو تہذیب' نے نئی نسل کے افسانہ نگاروں کی پیش کش کو بہتر جانا جن میں سریندر پرکاش۔اختر یوسف، حسین الحق، سلام بن رزاق، نصرت ظہیر، صدیق عالم، مشرف عالم ذوقی اور یٰسین احمد کے نام ہمیں اسکرین پر نظر آتے ہیں۔

کمپیوٹر جیسے الیکٹرانک میڈیا کے استعمال کے معاملے میں اردو والوں نے باخبری کا احساس تو ضرور دلایا ہے۔لیکن فکشن کی پیش کش میں کسی ترتیب و تنظیم اور کسی معیار و مزاج کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔کسی کسی ویب سائٹ (دیدگیر) پر تو (کم از کم میری حد تک) بالکل ہی نو واردان ادب کی تخلیقات یا نام پیش کیے گئے ہیں۔بات یہ ہے کہ ذرائع و رسائل کی آسانی سے دستیابی، دولت کی فراوانی اور نام و نمود کے لوبھ نے اگرچہ اچھے برے کے درمیان امتیازات کو ختم کر دیا ہے۔لیکن یہ حقیقت بھی سمجھائی ہے کہ عصری تقاضوں سے ہم آہنگ رہنا چاہیے۔

الیکٹرانک میڈیا کا سب سے مقبول ترین روپ فلم بندی ہے۔جس کی مختلف صورتیں ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے قسط وار سیریے (سیریل) ٹیلی فلم اور مصور فلم (اینی میٹیڈ فلم) وغیرہ ہیں۔چوں کہ فلم سے محظوظ ہونے کے لیے 'خواندگی' لازمی نہیں لہٰذا بلالحاظ رسم الخط ناظرین کے ایک وسیع حلقے تک پہنچنے کا

بہترین وسیلہ ہے اور بیک وقت ہمارے حسی، سمعی اور بصری حواسات کے علاوہ ہمارے تخیل وتصور اور ہماری فکر ونظر کو بھی راست متاثر کرتا ہے۔ ہم واقعات دیکھتے ہی نہیں، سنتے اور محسوس بھی کرتے ہیں۔ اس پر سہاگہ یہ کہ قصے کے کردار اپنے وجود عمل سے یعنی اپنے نقش ونگار، اپنی آواز، اپنے لہجے، اپنی پوشاک و پیرہن، اپنے آدابِ نشست و برخواست اور اپنی دل فریب اداؤں کے ساتھ ناظر پر بری طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسی سبب سے یہ الیکٹرانک ذریعۂ ترسیل تحریر کے مقابلے میں بدرجہا مؤثر اور مجرب ہوتا ہے اور فکشن کی ترویج و فروغ میں بے حد معاون بھی۔ لیکن ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ ہر ذریعۂ ترسیل کے تقاضے اور ضروریات الگ ہیں جس کی وجہ سے فکشن کو ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقل کرتے ہوئے چند مراحل ومسائل سے گزرنا پڑتا ہے اور خاص طور سے جب تحریری فکشن کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کا معاملہ ہو چاہیے وہ ریڈیائی ڈرامے کی صورت میں ہو یا ٹی وی قسط وار یے کی یا ٹیلی فلم ہو کہ مصور فلم کے روپ میں اصل تخلیق میں کچھ تبدیلیاں کرنی پڑتی ہیں۔

فکشن کو فلم کے روپ میں ڈھالنے کے عمل میں سب سے بڑا گھاٹا تو یہ ہوتا ہے کہ ایک بیانیہ صنف کو اپنے بنیادی وصف بیانیہ سے محروم ہونا پڑتا ہے اور قاری کو اپنی تخلیقی آزادی سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔ آپ بھی اس بات کے قائل ہوں گے کہ بیانیہ کی بھی اپنی ایک شان ہوتی ہے۔ قاری کو Involve کرنے کے بیانیہ صنف کے اپنے اوصاف ہوتے ہیں یہ دو عبارتیں ملاحظہ فرمائیے۔

۱۔ "دونوں عیش کے بندے تھے مگر بے غیرت نہ تھے۔ قومی دلیری ان میں عنقا تھی مگر ذاتی دلیری ان میں کوٹ کوٹ کے بھری تھی...... تلواریں چمکیں، چھپا چھپ آواز آئی اور دونوں زخم کھا کر گر پڑے۔ دونوں نے وہیں تڑپ تڑپ کر جان دی۔ اپنے بادشاہ کے لیے جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری۔ انھیں دو آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کے لیے اپنی گردنیں کٹا دیں"
(ص 59 'منشی پریم چند کے افسانے)

۲۔ "ادھر حضور سنگھ کی آنکھوں میں موتیا بند اتر آیا اور وہ ہمیشہ چارپائی پر بیٹھا کانوں سے دیکھنے کی کوشش کرتا" (ص 12 اور راتو کو پٹتے دیکھ کر...... "چارپائی پر سے لپکا فریاد کے سے انداز میں گالیاں دیتا ہوا......" ایک چادر میلی سی ص 14)

کیا پریم چند کے افسانے کا یہ انجام، کیا بیدی کی یہ تحریر اسی طرح سلولائیڈ یا صوری فیتے

(Video tape) پر منتقل کی جاسکتی ہے؟ شاید اسی سبب اکثر و بیش تر قصے کہانیاں، تحریری صورت میں جتنی موثر اور معنی خیز پائی گئیں ان کی فلم بندی کرنے پر اتنی معنی خیز و موثر نہ رہیں۔ وہ چاہے امراؤ جان ہو کہ گئودان۔ وہ کفن ہو کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، وہ ایک چادر میلی سی ہو کہ سڑک واپس جاتی ہے بہت کم فکشن کے نمونے ایسے ہیں جو فلم یا ویڈیو کے میڈیم میں ڈھل کر بھی اتنے ہی موثر اور معنی خیز رہے ہوں۔

یہ مانا کہ فلم ایک موثر بلکہ موثر ترین میڈیم ہے کہ اس میں کہانی کے واقعات اس قدر شفاف اور اثر انگیز ہوتے ہیں کہ ہم ان کے سحر میں گرفتار ہو جاتے ہیں جب کہ تحریری بیانیہ میں واقعات کا بیان واقعات کی تصویر کشی، مصنف کی اپنی ساری تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود فلم کی طرح ممکن نہیں۔ یعنی ہر تحریر اپنی انتہائی صورت میں بھی مجرد تصویریں ہی پیش کرتی ہے۔ لیکن یہ اس کا عیب نہیں خوبی ہے۔ آپ ہی بتایئے بیدی کا اندھا حضور سنگھ، تلوکا کے ہاتھوں پٹتی ہوئی رانو کو بچانے کے لیے ڈھنڈلاتے ہوئے بقول بیدی کانوں سے دیکھتے ہوئے آگے بڑھنے لگا۔ ''کانوں سے دیکھنے'' کے فقرے کی بلاغت نے قاری کو جو لطف پہنچایا ہے وہ اپنی جگہ لیکن اس فقرے سے تحریک پا کر قاری نے جو اپنے طور پر تصویر بنائی ہے، کیا یہ الیکٹرانک میڈیا کے تصویری عمل سے ممکن ہے۔ بات یہ ہے کہ بیانیہ صرف فن کار کے خیالات کی ترسیل ہی نہیں کرتا، قاری کو ایک تخلیقی آزادی بھی عطا کرتا ہے۔ قاری بھی اپنے طور پر ایک منظر کھینچتا جاتا ہے اور اس منظر میں اپنے طور پر رنگ بھی بھرتا جاتا ہے۔ ڈرامہ 'انارکلی' کے گٹھیلے بدن والے اکبر کو پڑھنے کے بعد میرے تخیل نے اکبر کی جو شبیہ تراشی تھی یقیناً وہ 'مغل اعظم' کے تھل تھلاتے اکبر سے مختلف تھی۔ عرض کرنا یہی ہے کہ بیانیہ کے اسی تجریدی وصف کے سبب قاری کو ایک تخلیقی آزادی میسر آتی ہے یہی اس کی معنی آفرینی ہے جب کہ تصویری بیانیہ اپنی بے پناہ قوت سے ناظر کے ہوش و حواس پر کچھ اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ اس کے تخیل و تصور کا عمل مفلوج ہو کے رہ جاتا ہے۔ اس کی تخلیقی آزادی چھن جاتی ہے۔

عرض کرنا یہی ہے کہ فکشن کو ریڈیائی ڈرامے کے طور پر یا ٹی وی کے لیے فلماتے ہوئے فکشن میں تبدیلیاں لازمی ہیں۔ ان تبدیلیوں کے مختلف اسباب ہو سکتے ہیں لیکن حسب ذیل اساسی حیثیت رکھتے ہیں۔

۱۔ میڈیم کی تبدیلی

۲۔ فن پارے کے خالق کے مدعا و منشا کو نہ سمجھ پانا یا خود فن پارے کی معنویت کی عدم تفہیم

۳۔ Recreation of Recreated Realities یعنی باز تخلیق کی باز تخلیقیت۔

میں اپنی بات کی وضاحت کے لیے شرت چندر کی ناول 'دیوداس' اور پریم چند کے افسانے 'شطرنج کی بازی' کی مثالیں دینا چاہوں گا کہ ان دونوں فن پاروں پر فلمیں بن چکی ہیں اور 'دیوداس' پر تین اور 'شطرنج کی بازی' پر ایک۔ میں نے کندن لال سہگل کی 'دیوداس' نہیں دیکھی البتہ بمل رائے اور بھنسالی کی 'دیوداس' دیکھی ہیں اور شرت چندر کی 'دیوداس' پڑھی بھی ہے۔ لیکن ناول کا اثر محو ہو گیا۔ بمل رائے نے ریل کے سفر کے دوران اپنے ساتھی کے اصرار پر دیوداس کی شراب نہ پینے کی قسم کے ٹوٹ جانے کی منظر کشی ریل گاڑی کی Sequence کی تمثیل کی مدد سے جس موثر اور مجرب طریقے سے کی ہے مجھے یاد نہیں کہ شرت چندر نے ویسا ہی منظر لکھا ہوگا۔ ریل کی تمثیل کا منظر بمل رائے کا اضافہ ہے جسے انٹرلیپ تکنک کی مدد سے دیوداس کی داخلی کشمکش کے اظہار کے لیے فلم میں شامل کیا گیا ہے۔ وہ دوست کا شراب پینے کے لیے اکسائے جانا، ادھر انجن ڈرائیور کا پھاوڑے کی مدد سے انجن میں کوئلے ڈالتے ہوئے آگ کو بھڑکانا، ادھر دیوداس کے دل میں شراب کی خواہش کا لپکنا، ادھر ریلوے کمپارٹمنٹ کے جال دار بلب سے پروانے کا بار بار ٹکرانا۔ ادھر دیوداس کا 'پینے نہ پینے' یعنی خواہش اور قسم کی کش مکش میں مبتلا ہو کر تناؤ کا شکار ہونا، ادھر ریل کے ڈبوں کو جوڑنے والی لوہے کی گانٹھوں کا تننا، ڈھیلا پڑنا پھر تنتے جانا، ادھر دیوداس کے باطن میں مچی ہل چل اور چھٹپٹاہٹ، ادھر پٹریوں پر گزرتی ریل کی دھڑ دھڑاہٹ، ادھر ریل کا پٹری بدلنا اور ادھر دیوداس کا 'شراب کا جام منھ سے لگانا۔ یہ ساری تمثیل انٹرلیپ تکنک کے سبب دیوداس کی باطنی کش مکش اور خواہش بلکہ علت کے ہاتھوں قسم کے توڑ دیے جانے کی اذیت کا بہترین تخلیقی اظہار ہے۔ یہ تبدیلی تحریری فن پارے کے ساتھ بددیانتی اور خیانت کا موجب سہی، لازمی ہے اور معنی خیزی اور کیفیت آفرینی کا سبب بھی ہے اس تمثیل کی شمولیت کے سبب فکشن کی اصل میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی بلکہ اس کے تاثر اور معنویت میں اضافہ ہی ہوا ہے لہٰذا ایسی تبدیلی مستحسن ہے۔

سنجے بھنسالی نے بھی اپنی فلم 'دیوداس' میں ریل سیکوینس کو استعمال کیا ہے لیکن ان جزئیات پر دھیان نہ دے سکے جنھیں بمل رائے نے بے حد آرٹسٹک انداز میں فن پارے کی کیفیت اور معنویت کے فروغ کے لیے استعمال کیا تھا۔ ظاہر ہے وہ تاثر کس طرح قائم ہوتا جو بمل رائے کا خاصہ ہے۔ یہ ایک sequence ہی کیا بھنسالی کی فلم 'دیوداس' بھی وہ تاثر نہ چھوڑ سکی جو بمل رائے کی دیوداس کا خاصہ ہے اسے ہم بھنسالی کی عدم فہمی اور امارت پسندی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

بھنسالی نہ تو شرت چندر کے مدعا و منشا کو سمجھ سکے نہ ہی ناول کی معنوی فضا کو محسوس کر سکے۔ ان کی امارت پسندی اور فلم کو عظیم الشان بنانے کے بوجھ نے ناول کی معنویت کو غارت کیا۔ انھوں نے فلم کے لیے عظیم الشان اور نظروں کو خیرہ کرنے والے سیٹ لگوائے۔ بھاری بھاری پوشاک پہنوائی۔ وہ زرق برق لباس، وہ گہنے پاتے، وہ عالی شان کوٹھیاں، درودیواروں پر لٹکتے ہوئے زربفت کے پردے حتی کے ٹرین کا ڈبہ بھی کسی عالی شان دیوان خانہ کی طرح سجا سنورا ہوا۔ غرض فلم کی امارت و آرائش نے ناول میں پائی جانے والی بے ساختگی اور سادگی کو صدمہ پہنچایا یعنی بے جاڈیکور نے ناول کے پاتھوس کو نقصان پہنچایا یقیناً اس طرح کی تبدیلی فکشن کے تئیں ناپسندیدہ قرار دی جائے گی۔

تیسری قسم کی تبدیلی کے لیے پریم چند کا افسانہ 'شطرنج کی بازی' اور ستیہ جیت رے کی فلم 'شطرنج کے کھلاڑی' کا جائزہ لیں تو پتہ چلے گا کہ اس نے تو قصے کا انجام ہی بدل کے رکھ دیا ہے۔ پھر ایک بار پریم چند کے افسانے کا انجام ملاحظہ فرمایئے۔

> "دونوں دوستوں نے کمر میں سے تلواریں نکالیں......
> دونوں عیش کے بندے تھے، بے غیرت نہ تھے۔ قومی دلیری ان میں عنقا تھی مگر ذاتی دلیری کوٹ کوٹ کے بھری ہوئی تھی۔ ان کے سیاسی جذبات فنا ہوگئے تھے۔ بادشاہ کے لیے، سلطنت کے لیے، قوم کے لیے ،کیوں مریں؟ کیوں اپنی میٹھی نیندمیں خلل ڈالیں...... اپنے بادشاہ کے لیے جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری۔ انھی دونوں نے شطرنج کے وزیر کے لیے اپنی گردنیں کٹادیں۔"

جب کہ رے کی فلم میں میر اور مرزا نے اپنی گردنیں نہیں کٹائیں، شطرنج کھیلتے رہے۔ حالاں کہ دونوں کے درمیان بھی مہروں کی ہیرا پھیری پر تکرار شروع ہوئی تھی جو ایک دوسرے کے اسلاف اور ان کے پیشوں تک جا پہنچی اور پھر میر صاحب کی بیوی کی بے وفائی پر آ گئی (یہ رے کا اضافہ ہے جب کہ پریم چند نے اس بات کو مبہم رکھا تھا) جس پر طیش میں آ کر میر صاحب نے تمنچہ نکال لیا۔ پستول تنی ہوئی ہے اور دونوں دوست ایک دوسرے کے آمنے سامنے کھڑے تھے۔ ادھر مسجد سے پرے، سڑک پر گوری پلٹن واجد علی شاہ کو

گرفتار کر کے لیے جا رہی ہے۔ مگر دونوں دوست کو اس کی فکر کہاں؟ میر صاحب تنچہ تانے گولی داغنے کی دھمکی دے رہے ہیں لیکن داغتے نہیں اچانک اس لڑکے نے جو چھپتے چھپاتے گوری پلٹن کے تعاقب میں لکھنؤ سے چلا آیا تھا چلایا 'گوری پلٹن آ گئی...... ' گوری پلٹن آ گئی ' یہ سنتے ہی میر صاحب کے ہاتھ سے گولی دغ گئی۔ لیکن قریب ہونے کے باوجود بھی نشانہ خطا گیا۔ پھر دونوں بھی مسجد کے کھنڈر کی آڑ میں چھپے نواب واجد علی شاہ کو قید کر لے جاتی ہوئی گوری پلٹن کو دیکھتے رہے۔ فوج چلی گئی دونوں پھر بساط پر آ بیٹھے۔ مہرے جمائے اور چال چلی۔ لیکن اب کی مہروں کی جماؤ کا انداز دیسی نہیں ودیسی ہے۔ مہرے کے بساط پر رکھتے ہی کلوز اپ میں شاٹ فریز (Freeze) کیا جاتا ہے۔

کہانی کا یہ اختتام بالکل ہی بدلا ہوا ہے لیکن پریم چند کے افسانے کے انجام سے زیادہ بلیغ ہے۔ پریم چند نے تو یہ بتلایا کہ میر و مرزا میں ملکی وقومی غیرت نہ سہی ذاتی غیرت تو تھی۔ جب کہ ہمیں یہ محسوس کروایا ہے کہ ان میں ذاتی غیرت بھی مفقود تھی۔ اگر چہ میر صاحب نے اپنی بیوی پر لگائے گئے الزامات کو سن کر تنچہ ضرور تان لیا تھا لیکن گولی نہیں داغ سکے۔ گولی دغی ضرور لیکن غیرت مردانگی کے سبب نہیں۔ گوری پلٹن کا نام سن کر، دہشت کے سبب، اور اضطرار کے عالم میں۔ اسی لیے آمنے سامنے ہونے کے باوجود نشانہ خطا گیا۔ ہاتھ جو کانپ گیا تھا اور پھر میر و مرزا نے اب کی جونئی بازی جمائی۔ مہروں کی ترتیب کا انداز فرنگی طرز پر تھا گویا یہ انداز استعارہ ہے، مغربی طرز زندگی کو، گوروں کے تسلط کو قبول کرنے کا۔ اسی استعارے کو freeze کیا گیا اور فلم ختم کر دی گئی۔ اسے ستیہ جیت رے کی تعبیر قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ تبدیل شدہ انجام لاکھ معنی خیز سہی اصل قصے میں تحریف ہی تو ہے۔ اصل قصے کے ساتھ کیا یہ خیانت نہیں؟ کیا ہمیں اسے قبول کرنا چاہیے؟

اسے ہم Recreation of Recreated Realities سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ ستیہ جیت رے کی تعبیر Interpritation ہے۔ وہ پریم چند کا فن تھا، یہ رے کا فن ہے۔ ستیہ جیت رے کے اس عمل کو ہم چاہے کسی بھی اصطلاح سے یاد کریں لیکن حقیقت یہ ہے کہ

۱۔ فکشن نویسی ایک تخلیقی عمل ہے جب کہ فکشن کی ڈرامائی پیش کش یعنی فلم بندی ایک باز تخلیقی عمل Recreative Process یعنی افلاطون کی اصطلاح میں فکشن اگر 'نقل کی نقل' ہے تو فکشن کی فلم بندی 'نقل کی نقل کی نقل'۔

۲۔ فکشن ایک انفرادی تخلیقی عمل ہے جب کہ فکشن کی فلم بندی ایک اجتماعی تخلیقی عمل یعنی یہ مصنف،

ہدایت کار، کیمرہ مین اور اداکاروں کی اجتماعی تخلیقی سرگرمی ہے۔

۳۔ فکشن کے ذریعۂ اظہار قرطاس ہیں تو فکشن کی ڈرامائی پیش کش کے لیے اظہار کے ذرائع رنگ ونور، صوت ونغمہ، عکس وآواز پیکر و سار ہیں۔

۴۔ تحریری فکشن اپنے انتہائی لمحوں میں بھی ابہام و تجرد کا حامل ہوتا ہے جب کہ فکشن کی فلم بندی شفاف اور انتہائی اثر انگیز ہوتی ہے۔

۵۔ فکشن کا یہی تجرد وابہام قاری کی تخلیقیت کے فروغ کا باعث ہوتا ہے جب کہ فکشن کی فلم بندی اپنی شفافیت اور اپنی بے پناہ قوت اور اثر آفرینی کے سبب قاری کے ہوش وحواس اور تخیل وتصور پر حاوی رہتی ہے۔

لیکن یہ نتائج اس تحریری فکشن کے لیے درست ہیں جو بے حد مقبول ومعروف رہا ہو اور جو بصری سمعی میڈیا کے لیے لکھا نہیں گیا۔ میری ساری گفتگو اور ان نتائج کے پیش نظر اگر آپ کے ذہن میں یہ خیال آتا ہے کہ تحریری فکشن کو الیکٹرانک میڈیا پر نہیں پیش کیا جا سکتا یا نہیں پیش کرنا چاہیے تو عرض ہے کہ میں الیکٹرانک میڈیا کی اہمیت وافادیت کا قطعی منکر نہیں۔ میرا معروضہ صرف اتنا ہے کہ فکشن کو سمعی بصری میڈیا پر پیش کرتے ہوئے ان خدشات یا ان نکات کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیئے کہ تحریری فکشن کا اپنا تقدس متاثر نہ ہو۔ لیکن یہ بھی دھیان میں رہنا چاہیے کہ فکشن تصنیف کرنا اور فکشن کی فلم بندی کرنا دو مختلف عمل ہیں۔ لہٰذا تبدیلیاں بھی لازم ہیں۔ سمعی بصری میڈیا تو ایک انتہائی قوت وار اور اثر انگیز میڈیم ہے۔ اگر ہم اس میڈیم کو استعمال نہ کریں تو یہ ہماری نااہلی ہوگی۔

خصوصاً آج کے عہد میں جب کہ ہماری نئی نسلیں اور ہمارے نوخیز ذہن اردو رسم الخط سے تیزی سے نابلد ہوتے جارہے ہیں اور ہم بھی انہیں اردو رسم الخط سے واقف کرانے میں سنجیدہ نہیں ہیں، ان کو اردو زبان وادب کے ورثے سے جوڑے رکھنے کے لیے الیکٹرانک میڈیا سے بڑھ کر کوئی اور ذریعہ نہیں۔ اردو فکشن کے شہ پاروں پر خیر سے اچھی بری فلمیں، ٹیلی فلمیں اور اپی سوڈ بن چکے ہیں۔ لیکن اب تک کوئی مصور فلم Animated film سامنے نہیں آئی، سوائے گلزار کے 'موگلی' کے جو کہ ایک انگریزی تصنیف 'جنگل بک' کا اردو قالب ہے۔ چوں کہ یہ گلزار کا بنایا ہوا قسط وار یہ ہے اس مناسبت سے لفظ 'اردو' کا استعمال کر رہا ہوں۔ سرٹی فیکیٹ چاہے کچھ بھی ہو۔ جب کہ ایک اور مصور فلم 'ہنومان' کے لیے اردو کا لفظ استعمال نہیں

کرسکتا۔ اس سخن گسترانہ بات کو چھوڑیئے ہمارے فن کار ہمارے نوخیز ذہنوں کے لیے کرشن چندر کی 'چڑیوں کی الف لیلیٰ' کو، سراج انور کے 'خطرناک جزیرہ' کو نسطور اور لبو صحرائی کے قصوں کو یا ابن صفی کے جاسوسی افسانوں کو مصور فلم کے ذریعہ کیوں پیش نہیں کرتے، یہ اور اس طرح کی اور بہت سی باتوں پر ہمیں غور کرنا ہوگا۔

اپنی گفتگو ختم کرنے سے پہلے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اگرچہ میں نے اپنے مخاطبے میں امکانات اور خدشات دونوں ظاہر کردیے ہیں لیکن جب تک انھیں عملاً اختیار نہ کیا جائے بے کار محض ہیں۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ ملک بھر کی اردو اکادمیاں اور NCPUL جیسے اردو کی خدمت گزار اداروں پر مشتمل ایک ڈھیلا ڈھالا وفاق بنایا جائے اور ایک مشترکہ پروگرام کے تحت ہر ریاست کی اردو اکادمی یا اردو کے خدمات گذار ادارے اور یونیورسٹیوں کے اردو کے شعبے اپنے اپنے ذمے کچھ پروگرام لے لیں۔ مثلاً کوئی اکادمی قرۃ العین حیدر کے سارے فکشن کو نہ سہی نمائندہ فکشن کی سی ڈیز DVD اور ویب سائٹ کی تیاری اپنے ذمہ لے، تو کوئی اکادمی پریم چند کے فکشن کی، کوئی ادارہ بیدی کے فکشن کو الیکٹرانک میڈیا پر منتقل کرے تو کوئی منٹو کے فکشن کو، تو اس طرح ہم اردو فکشن کو الیکٹرانک عہد کے تقاضوں اور ضروریات سے ہم آہنگ کرسکتے ہیں ایک بڑے حلقے کو اردو فکشن سے روشناس کراسکتے ہیں۔ کیا ہم اس کے لیے تیار ہیں؟!

(اذکار بنگلور)

☆☆☆

بیانیہ میں راوی کی مداخلت

(عزیز احمد کے ناولوں کے حوالے سے)

خورشید احمد کے نام

عزیز احمد نے کل چھ ناول لکھے، جن میں دو آزادی کے بعد شائع ہوئے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' ۱۹۴۸ میں اور 'شبنم' ۱۹۵۲ میں۔ اول الذکر نے، ان کی ناول نگاری کو اعتبار و وقار بخشا تو ثانی الذکر کے سبب وہ ادبی حلقوں میں معتوب ہوئے۔

اردو ناول نگاری، میں 'ایسی بلندی ایسی پستی' من جملہ دیگر خوبیوں کے اس لیے بھی اہم قرار دیا جاتا ہے کہ اس ناول نے نہ صرف ہمارے بیانیہ پر بلکہ دیگر بیانیہ اصناف کے تخلیقی عمل پر کچھ ایسے سوالات اٹھائے ہیں کہ جن کے جواب ناممکن نہیں تو آسان بھی ہرگز نہیں ہیں۔ مثلاً اس ناول کو پڑھتے ہوئے اول تو یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ صیغۂ غائب میں بیان کیا جا رہا ہے یا صیغۂ واحد متکلم میں، کیوں کہ دونوں طرز ہائے بیان، اس ناول میں پائے جاتے ہیں۔ اس ناول کا ایک قدرے طویل اقتباس پیش ہے؛

"مجھے معلوم ہے اطہر۔ پورا طہر، تم کھکشاں آنٹی
سے فلرٹ اس لیے کر رہے تھے کہ نور جہاں کو جلن ہو۔ اللہ،

کیا اجاڑ کولڈ بلڈڈلڑکی ہے.....لڑکی کیا ہے پتھر ہے ..... ذرا حیدرتم کسی سے تو فلرٹ کرو..... پھر دیکھو کیسا مزہ چکھاتی ہوں۔"

"چلو حیدر بھائی، دیکھو سرتاج کا چیلنج ہے۔ اسے منظور کرتے ہویا نہیں۔"

اطہر نے کہا۔ مہتاب جنگ مسکرائے۔ چھری کے ساتھ کانٹا ایک متوازی لکیر بنا کے ٹھہرارہا۔ اطہر نے اپنی پلیٹ کی طرف دیکھا جس پرانڈے کی زردی کے ناگوار اثرات باقی تھے۔

"مجھے یہ نیم برشت انڈے بالکل پسند نہیں۔"

"تم نے کہا کیوں نہیں، ڈبل فرائیڈ پسند ہے؟ نرسیا کل سے اطہر بابا ڈبل فرائیڈ انڈا کھانا مانگتا۔"

اطہر کی ایک بزرگ خاتون نے انڈے کے معاملوں کا تصفیہ کیا۔

سرتاج نے نورجہاں کو بشارت دی۔ "مہتاب انکل نے اطہر کو کمٹ منٹ دیا ہے۔ اللہ کیا ڈگنی فائیڈ کلچر ہے مہتاب انکل کا!..... میں سمجھتی ہوں آج کل میں اطہر پروپوز کرے گا۔"

نورجہاں کی آنکھوں کی پتلیاں چمک اٹھیں۔ اس نے اپنی رگ رگ میں ایک سروردلانے والا نشہ محسوس کیا۔

'یہاں مجھے ایک واقعہ یادآیا۔ 'گریز' کو پڑھ کر کے کرشن چندر نے مجھ سے کہاتھا..... مجھے ڈر تھا کہیں تم آخر میں نعیم الحسن اور بلقیس کی شادی نہ کرادو۔ میں نے جواب میں کہا تھا نعیم اور بلقیس کی شادی ناول میں اس لیے نہیں ہوسکی کہ زندگی میں بھی نہیں ہوئی۔ یہ تو مصنف کے

اختیار کی بات نہیں۔ ماحول او رھیرو ھیروئین کے اختیار کی بات ھے اپنی حد تك مجھے صرف اتنا کھنا ھے که میں نے حقیقت نگاری کو ھمیشه فوٹو گرافی سمجھا ھے۔ ممکن ھے کبھی شیشه دھندلا ھو یا فلم خراب ھو، یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیك نه ھو، یا میری بصارت یا بصیرت میں فرق ھو..... لیکن میں نے زندگی کی تنقید ھمیشه زندگی کی عکاسی کے اندرھی کی ھے۔ اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نھیں۔")

پروپوزل سے پھلے نورجھاں ریھرسل کررھی تھی۔

کبھی جفا کا نازواداکا...... ۱ ب

ذرا دیکھیے: ناول کے کردار ڈائننگ ٹیبل پر بیٹھے کھانا کھا رہے تھے۔ ہنسی مذاق بھی ہو رہا یعنی ناول کا ماجرا صیغۂ غائب میں جاری تھا...... کہ مصنف نے مداخلت کی، (مراد قوسین میں درج مقتبس عبارت سے ہے) اور اپنے پچھلی ناول سے متعلق ایک واقعہ کا ذکر کرنے لگا۔ اس واقعہ کے ذکر کا محل کیا ہے؟ مصنف کو یہ کیا سوجھی کہ صیغۂ غائب میں ناول کا ماجرا بیان کرتے کرتے بیچ میں بول پڑا، سو اس مداخلت کا جواز کیا ہے؟

زیادہ سے زیادہ یہ توجیہہ کی جاسکتی ہے کہ چوں کہ ناول کی ہیروئین نور جہاں کے پروپوزل کی بات چل رہی تھی، اس رعایت سے مصنف کو اپنے پچھلے ناول 'گریز' کی ہیروئین کی شادی کی بات یاد آئی، سو اس کا قصہ لے بیٹھا...... بات صرف اتنی ہی ہوتی، تو خیر نظر انداز بھی کی جاسکتی، لیکن مصنف تو اپنے تخلیقی رویے کی توضیح کرنے لگا، حالانکہ صیغۂ غائب میں قصہ بیان کرتے ہوئے، اصولاً اسے پوشیدہ رہنا چاہیے تھا۔

سچ تو یہ ہے کہ مصنف کی مداخلت کا عمل ناول کے آغاز ہی سے جاری ہے۔ یعنی قصہ کا بیان بھی جاری ہے اور مصنف کی مداخلت بھی۔ کبھی ناول کے کردار کو پیش کرتے ہوئے کبھی واقعات کو بیان کرتے ہوئے:

"نورجھاں کی رنگت عاجی جیسی تھی نه چھرہ عاج جیسا تھا۔ اس کو نازك اندام کھنا چاھتے ھیں تو کھه لیجئے، مگر اصلیت محض اتنی ھے، ھر چھ مھینے ڈاکٹر اسے دیکھ کر

سیکنڈری اپنے میا تجویز کرتا تھا۔ لیکن ایکسرے لیا گیا تو
پھیپھڑے صاف تھے۔ ساری عمر وہ حیاتین ب کا استعمال
کرتی رہی۔ پری رو تو میں نہیں کہہ سکتا۔ میں نے اگر کبھی
پریاں دیکھی ہوں تو عرض کروں کہ وہ پریوں جیسی تھی یا
نہیں۔ یوں اچھی خاصی صورت تھی اس کی۔" ۲ے

گویا مصنف نے دونوں طرز ہائے بیان کی حدود اور ان کے تقاضوں سے اپنی لاعلمی یا انحراف کا ثبوت دیا ہے۔ یعنی وہ صیغۂ غائب میں ماجرا بیان کرتے کرتے صیغۂ واحد متکلم میں چل پڑتا ہے۔ اور کبھی صیغۂ واحد متکلم میں ماجرا بیان کرتے ہوئے ان واقعات کا ذکر کرنے لگتا ہے، جو صیغۂ غائب کے راوی کے لیے روا سمجھے جاتے ہیں۔

سوال یہی تو ہے کہ کیا اسے مصنف کے فنی نقص پر محمول کیا جائے کہ وہ بحر رجز کو چھوڑ کر بحر رمل پر اتر آتا ہے، یا اسے کی سستی شہرت پسندی سے تعبیر کریں یا لاعلمی سے؟ یا پھر اس کی تجربہ پسندی ہے؟ عزیز احمد پر یہ الزامات اسی وقت عائد کیے جا سکتے ہیں جب کہ الزام عائد کرنے والے نے عزیز احمد کی ساری تخلیقات نہ پڑھی ہوں، یا کم از کم سنجیدگی سے نہ پڑھی ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ عزیز احمد جیسے زیرک مصنف کے بارے میں یہ گمان بھی نہیں کیا جا سکتا کہ وہ صیغۂ غائب اور صیغہ واحد متکلم کے بیانیہ کی حدود اور تقاضوں سے واقف نہ رہے ہوں گے۔ نہ اسے ان کی سستی شہرت پسندی قرار دیا جا سکتا ہے اپنے اور نہ محض اتفاق۔ انھوں نے اس سے قبل اپنی ایک ناول ''آگ'' میں بھی یہی گڈ مڈ انداز اختیار کیا تھا۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اس ناول کا پہلا حصہ بعنوان 'شنیدہ' صیغۂ غائب میں لکھا گیا ہے تو دوسرا حصہ بعنوان 'دیدہ' صیغۂ واحد متکلم میں ...... بلکہ دونوں طرز بیان میں۔ یہ دوسرے حصے کے چند اقتباسات ملاحظہ فرمائیے:

۱۔ "میں واحد متکلم بڑے شش و پنج میں ہوں، کسی ایسی قوم کے افسانے لکھنا، جس سے لکھنے والا محض، خارجی، ظاہری طور پر واقف ہو، بہت مشکل ہے۔ اور شنیدہ سے دیدہ کی طرف آتے ہوئے بھی، میں واحد متکلم محض ناظرہ چاتا ہوں۔ اور بقول انور جو فرزند سکندر جو "جناب آپ نے میرا

اجلا کوٹ دیکھا ہے، مگر آپ نے میری بنیان تو نہیں دیکھی کہ وہ کس قدر گندی ہے۔ ظاہر کے اندر کی زندگی مجھ واحد متکلم نے کم دیکھی ہے، اس لیے میں واحد متکلم ناظر ہوں، تماشائی ہوں...... اور ۱۹۴۲ ، اپریل کے پہلے ہفتے میں، میں ناظر، میں تماشائی کشمیر آتا ہوں......" ۳ ؎

۲۔ "واحد متکلم کو اس قصے میں بہ ظاہر اپنی صورت معلوم نہیں ہوتی۔ وہ ناظرین کے لیے بارِ خاطر بننا نہیں چاہتا، وہ رخصت ہوتا ہے۔ فرض کرلیجئے وہ پہلگام یا گلمرگ چلا گیا۔ حالاں کہ ابھی اپریل کی ابتداہے اور پہلگام یا گلمرگ جانے کا زمانہ ابھی نہیں آیا۔ جب موقع ہوگا واحد متکمل پھر حاضر ہو جائے گا۔" ٤ ؎

۳۔ "اور میں واحد متکلم پھر سوچ میں ہوں، اس ناول میں ہیروئین کا ملنا تو مشکل ہی تھا، کیوں کہ شریف گھر کی کشمیرن کو کون دیکھ سکتا ہے۔ خصوصیت سے اجنبی سیاح اسے کیا جانے۔ اس کا جسم ، اس کا چہرہ، اس کا حسن اس کی آواز سب پردہ کرتی ہے..............................

.... میں واحد متکلم، اجنبی ملک کا رہنے والا اس سرزمین پر ہیروئین کہاں سے ڈھونڈوں، جہاں سوائے مزدور عورتوں کے، دوسرے طبقے کی عورتیں سڑکوں پر چلتی پھرتی نہیں دکھائی دیتیں۔ دکانوں میں سودا نہیں خریدتیں۔ ڈونگوں میں بیٹھ کے باغوں کوضرور جاتی ہیں، مگر ان کے ساتھ ان کے مرد ہوتے ہیں، جو ان کی ہرا ٹھتی ہوئی نگاہ، ان کی گردن کی ہرجنبش ان کے برقعے کی ہر

شکن پر احتساب کرتے ہیں۔ میں واحد متکلم ان عورتوں ، ان
کے احساسات کی تفصیل ، ان کی ذہنیت، ان کے طرزِ عشق کو
کیا جانوں، کیا لکھوں...... لیکن مجھے سب سے زیادہ فکر اس
بات کی ہے کہ ہیرو بھی میرے ہاتھ سے نکلا جارہا ہے۔" ۵

ان اقتباسات کی روشنی میں بات واضح ہو جاتی ہے کہ انھوں نے یہ گند مدّ اظہار جان بوجھ کر اختیار کیا ہے۔ ان اقتباسات کی روشنی میں، خصوصاً پہلی اور تیسری مقتبس عبارت کی روشنی میں غور کریں، تو عزیز احمد کے عندیے کو آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ان عبارتوں سے دو باتیں واضح ہیں:

پہلی یہ کہ اگر ہم کشمیر پر لکھی گئی عزیز احمد کی اور دیگر مصنفوں کی تحریروں کے تناظر میں دیکھیں تو انور جو کے کہے ہوئے جملے کا کنایاتی پہلو ہم پر روشن ہو جاتا ہے۔ دراصل انھوں نے انور جو کی زبانی راما نند ساگر جیسے مصنفوں کی مخصوص ذہنیت پر خوبصورت طنز کیا ہے، کہ ان حضرات نے کشمیریوں کے صرف اجلے کونوں کو دیکھا ہے ان کے باطن کو نہیں۔ پھر بھی وہ حضرات کشمیر اور کشمیریوں پر لکھتے رہے ہیں۔ اور اس بہانے، بقول عزیز احمد، اپنی ایک مخصوص ذہنیت کو تسکین پہنچاتے رہے ہیں۔ ۶

اگر طنز کرنا ہی ان عبارتوں کا مقصد ہے، تو خود عزیز احمد بھی اپنے اس Boomerang سے بچ نہیں سکتے۔ کیوں کہ خود انھوں نے، اگر چہ ناول کے "دیدہ" والے حصے میں انور جو کی بنیان نہ سہی اجلا کوٹ تو دیکھا ہے۔ جب کہ ناول کے 'شنیدہ' والے حصے میں جو ماجرا بیان کیا گیا ہے، اس کا ایک واقعہ بھی خود انھوں نے نہیں دیکھا ہوگا۔ صرف سنی سنائی باتوں پر یا ممکن ہے، تاریخی وتہذیبی ذرائع سے اکٹھا کیے ہوئے مواد کی اساس پر ماجرا بیان کیا ہے...... تو پھر؟......

کیا ہم، ان کے محولہ بالا بیان کی روشنی میں، اس باب پر خطِ تنسیخ کھینچ دیں کہ یہ ان کا دیکھا ہوا نہیں ہے؟ اگر ایسا کرتے ہیں تو ہمیں اپنے ادب کے بیش تر حصے سے محروم ہونا پڑے گا۔ اور اتنی بات تو خود عزیز احمد بھی جانتے ہیں۔ لہٰذا ان کے ان اعترافیہ بیانوں کا مقصد محض طنز ہے نہ ہی وہ تجربے کو مشاہدے پر فوقیت دینا چاہتے ہیں۔

اس حقیقت سے شاید ہی کوئی انکار کرے کہ دیدہ واقعات، شنیدہ واقعات سے بہتر طور پر بیان کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن عزیز احمد کے محولہ بالا اعترافیہ بیانوں نے، ہمیں ایک مختلف اور متضاد صورت حال سے

دو چار کیا ہے۔یعنی شنیدہ واقعات کو بیان کرتے ہوئے انھیں کوئی دقت پیش آئی جب کہ دیدہ واقعات کو بیان کرتے ہوئے وہ الجھن کا شکار ہیں کہ انور جو کی میلی بنیان، پردے میں چھپی ہوئی گھریلو خواتین کا حسن اور کشمیر کی مزدو عورتوں کے احساسات وجذبات کا بیان کس طرح کیا جائے۔دراصل یہی وہ قول محال ہے۔جو بیانیہ کی موجودہ روایات اور اس کی حد بندیوں پر اور بیانیہ کے تخلیقی عمل پر سوالیہ نشانات لگاتا ہے۔اور عزیز احمد کا عندیہ بھی شاید یہی ہے۔

عزیز احمد کی محولا بالا تحریروں پر از سر نو غور کریں تو درج ذیل سوالات ذہن میں در آتے ہیں؛

۱۔ صیغۂ غائب اور صیغۂ واحد متکلم کے راویوں کے درمیان کیا کوئی امتیازات پائے جاتے ہیں؟

۲۔ ان دونوں راویوں کے اختیارات اور حد بندیاں کیا ہیں؟ اور کیا یہ بجا ہیں؟

۳۔ صیغۂ غائب میں ماجرا بیان کرتے ہوئے کیا راوی خود کو نمایاں کرنا چاہیے۔یعنی بیانیہ میں راوی کی مداخلت کرنی چاہیے کہ نہیں؟ اس مداخلت کو عیب سمجھا جائے یا ہنر؟

۴۔ کیا ہماری قدیم بیانیہ اصناف میں راوی کی مداخلت کی روایت ملتی ہے یا یہ کوئی طرز جدید ہے؟

فکشن کی موجودہ روایات کے پس منظر میں ان سوالوں کا جائزہ لیا جائے تو یقیناً سوال نمبر ۱ تا سوال نمبر ۳ کے جواب کچھ یوں ہوں گے۔

صیغۂ واحد متکلم اور صیغۂ غائب کے راویوں میں یقیناً فرق پایا جاتا ہے، جن کے اپنے اختیارات اور حد بندیاں ہیں، جن کا لحاظ رکھا جانا ضروری ہے۔اور صیغۂ غائب بیانیہ کے دوران راوی کی مداخلت نہیں ہونی چاہیے۔

ان جوابات کے تناظر میں دیکھا جائے تو عزیز احمد کی تحریریں یقیناً عیب دار ٹھہریں گی۔لیکن جب ہم اپنی قدیم بیانیہ اصناف کے پس منظر میں ان سوالوں کا جائزہ لیتے ہیں تو صورت حال بدلتی نظر آتی ہے۔مثلاً ہماری ایک شعری بیانیہ صنف مثنوی کے مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ قصہ بیان کرنے سے پہلے، یا کسی نئے واقعہ کا ذکر کرنے سے پہلے، بیانیہ کے دوران مثنوی نگار دھڑلے سے اپنی ذات کا، اپنے جذبات کا اعلان کرتا ہے۔

پلا ساقیا مجھ کو اک جام مل
جوانی پہ آیا ہے ایام گل

ثمر لے بھلائی کا گر ہو سکے
شتابی سے بولے، جو کچھ ہو سکے
کہ رنگِ چمن پر نہیں اعتبار
یہاں چرخ میں ہے خزاں و بہار
پڑی جب گرہ بارھویں سال کی
کھلی گل چھڑی غم کے جنجال کی
ے

کھلنے پہ ہے جو طلسم تقدیر
اب خامہ نے یوں کیا ہے تحریر
فرخ وہ بادشاہ کا دستور
یعنی وہ بکاولی مستور
مطلوب کا سن سمجھ کے حال
چاہی کہ نکالے کچھ پر وبال
۸ے

بیت اول راوی کی مداخلت کا نمونہ ہی تو ہے۔ یہ رویہ صرف منظوم قصوں تک ہی محدود نہیں۔ اگر ہم ڈپٹی نذیر احمد اور سرشار کی تحریروں پر بھی سرسری نظر ڈالیں تو ہمیں مایوسی قطعی نہیں ہوگی؛

"اب ہم کو کلیم اور نعیمہ دونوں بہن بھائیوں کا حال بیان کرنا چاهیے که باپ کے گھر سے نکل کر ان پر کیا بیتی؟ سوچوں که کلیم پهلے نکلا۔ پهلے اسی کا حال بیان کرتے هیں۔ کئی بار اس کو باپ نے بلوایا، یہاں تک که هار کر رقعه لکھا ماں نے بهتیرا سمجھایا" ۹ے

"کئی بار اس کو باپ نے بلوایا" جملے سے ماجرا صیغۂ غائب میں بیان ہونے لگتا ہے۔ آگے ملاحظہ فرمایئے۔

"شعر و سخن کے اعتبار سے ہم بھی کلیم کو شاباش دیتے ہیں کیوں کہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ معاملہ اچھا باندھتا ہے۔ تضمین میں گرہ خود لگاتا ہے۔ بندش بھی خاصی ہوتی ہے......مقطع میں تخلص کا نباہ تو متاخرین میں مومن مرحوم میں دیکھا یا اب ماشاء اللہ میاں کلیم میں"۔ ۱۰ ؎

ڈپٹی صاحب کی یہ تحریر گڈ مڈ بیانیہ نہیں تو کیا ہے؟ ان کے ناول 'ابن الوقت' کی چودھویں فصل 'مذہب و عقل' تو ساری کی ساری صیغۂ متکلم میں بیان کی گئی جب کہ پچھلی فصلیں صیغۂ غائب میں۔ اگر چہ ان میں بھی کہیں کہیں راوی کی مداخلت پائی جاتی ہے سرشار کی تحریر بھی اس انداز سے عاری نہیں:

"الغرض ہمارے دھن کے پکے حبیب مجذوبوں کی قطع بنائے چلے جاتے تھے کہ دو مختلف الاوضاع حضرات نظر سے گزرے۔" ۱۱ ؎

"اب اس فرح بخش و دلکش مقام، ندرت التیام کا ذکر سنیے۔ چوطرف کھائی کھدی ہوئی آٹھ آٹھ گز گہری......" ۱۲ ؎

ذرا ہماری داستانوں پر نظر ڈالیے۔ ہماری داستانیں تو راوی کی مداخلت یا گڈ مڈ طرز ہائے بیان کی بہترین مثال ہیں۔ یہ تو ہوئی تحریری مثالیں۔ میرے بچپن کا ایک واقعہ سن لیجئے۔ ہمارے گاؤں میں کنڑ لوک ناٹکوں میں، کھیل کے دوران اچانک ہی ایک صاحب اسٹیج پر نمودار ہوتے، یا کبھی خود کوئی کردار کھیل چھوڑ کے آ کھڑا ہوتا۔ وہ صاحب یا وہ کردار......ناٹک کے واقعات پر تبصرہ کرنے لگتا......ادھر اس کا تبصرہ ختم ادھر کھیل جاری۔ غرض ناٹک کے دوران، بیچ بیچ میں تبصرہ بھی ہوتا رہتا اور ناٹک بھی کھیلا جاتا تھا۔

تو یہ ہماری داستانوں اور لوک ساہتیہ کی روایت ہے۔ عرض کرنا یہی ہے کہ ہماری قدیم بیانیہ اصناف میں راوی کی مداخلت کی اجازت ہے۔ اور اس طرح کے گڈ مڈ بیانیہ کو عیب نہیں سمجھا جاتا تھا۔ یعنی صیغۂ غائب اور صیغۂ متکلم کے راویوں میں کوئی خاص امتیاز نہیں پایا جاتا تھا۔ لیکن بیسویں صدی تک آتے آتے، پیروی مغرب کے نتیجے میں، رفتہ رفتہ یہ طرز معدوم ہوتا گیا۔ اور جب عزیز احمد نے 'ایسی بلندی ایسی پستی' اور خصوصاً 'آگ' میں اس انداز کو اپنایا تو گویا انھوں نے ایک قدیم روایت کی بازیافت کی۔

اس ساری گفتگو کے بعد ایک اور بار ناول آگ سے مقتبس دوسری عبارت کو سامنے رکھیں، جس میں پہلے کہا گیا ہے کہ فی الحال واحد متکلم پہلگام کے لیے رخصت ہوتا ہے اور ضرورت پڑنے پر پھر حاضر ہو جائے گا تو مطلب یہ کہ واحد متکلم پہلگام و ہلگام کہیں جانے والا نہیں، فی الحال، بیانیہ کے دوران خود کو نمایاں کرنا نہیں چاہتا...... لیکن جب ضرورت پڑے گی تو ضرور مداخلت کرے گا۔ اس سے ظاہر ہے کہ عزیز احمد کے نزدیک بیانیہ کے دوران راوی کا نمایاں ہونا پوشیدہ رہنا کوئی لازمی نہیں بلکہ یہ تو اپنی اپنی ضرورت پر منحصر ہے۔ عزیز احمد نے محولہ بالا دونوں ناولوں میں جو کچھ کیا، درحقیقت ہماری بیانیہ اصناف کا تتبع ہے۔

اس ساری گفتگو کا خلاصہ یہ کہ تخلیقی بیانیہ کے دوران راوی کا پوشیدہ رہنا یا نمایاں ہونا (مداخلت کرنا) کوئی ہنر ہے نہ کوئی عیب۔ بلکہ ضرورت کے لحاظ سے بیک وقت دونوں طرز ہائے بیان اختیار کیے جاسکتے ہیں۔ ہماری قدیم بیانیہ اصناف کی روایات نے تو اس کی اجازت دے رکھی ہے۔ لہٰذا صیغۂ واحد متکلم یا صیغۂ غائب کی حد بندی یا اس کی پابندی پر اصرار کرنا کوئی مناسب بات نہیں۔ دراصل ہم نے پیروی مغرب میں اپنے آپ پر پابندیاں عائد کرلیں اور تخلیقی آزادی سے محروم ہوئے۔

اس کے علاوہ ناول آگ سے مقتبس عبارتوں میں پہلی عبارت اور مضمون کی ابتدا میں مذکور ایسی بلندی ایسی پستی سے مقتبس عبارت (مراد قوسین میں درج راوی کا بیان)، ان دونوں حوالوں میں ایک معنوی رعایت پائی جاتی ہے بظاہر دونوں عبارتیں، مصنف کی حقیقت نگاری پر روشنی ڈالتی ہیں کہ مصنف نے ایک ناظر کی طرح، ایک تماشائی کی طرح، (ذرا تماشائی کی بلاغت ملاحظہ فرمائیے) جو کچھ دیکھا ہے، وہی لکھا ہے۔ یعنی ناول کے نام پر جن واقعات کو پیش کیا گیا ہے وہ مبنی بر حقائق ہیں۔

عزیز احمد کے یہ بیانات ان کے اسلوب کے متعلق ہی نہیں، راوی کی حیثیت پر بھی ایک نئے انداز سے ہمیں غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ یعنی ان ناولوں میں راوی کی حیثیت ایک مرتب کی سی ہے، کہ اس نے واقعات کو بے کم و کاست مرتب کیا ہے۔ گویا حقائق بھی کسی فکشن سے کم نہیں ہوا کرتے۔ مرتب پر ایک بات یاد آئی کہ ادھر رسالہ شب خون میں شیخ عمر مرزا کے جو افسانے شائع ہو رہے ہیں، ان افسانوں میں افسانہ نگار نے بیانیہ کے دوران میں سنین کی وضاحت کے لیے قوسین میں اسلامی سن کو عیسوی سن میں تبدیل کر کے درج کیا ہے اور ساتھ میں مرتب لکھا ہے۔ گویا ان افسانوں میں بھی راوی کی حیثیت مرتب کی سی ہے اور یہ وضاحت کا عمل وہی ہے، جو عزیز احمد نے اپنی ناولوں میں کیا تھا۔ روایت کا سلسلہ اس طرح بھی تو جاری رہتا ہے۔

حوالے

۱۔ عزیز احمد ایسی بلندی ایسی پستی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۸۳ ص:۲۳۱، ۲۳۰

۲۔ عزیز احمد ایسی بلندی ایسی پستی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۸۳ ص:۱۹

۳۔ عزیز احمد آگ ص:۱۲۷

۴۔ عزیز احمد آگ ص:۱۵۰

۵۔ عزیز احمد آگ ص:۱۹۹

۶۔ ''آپ تو کشمیر جا چکے ہوں گے؟ آپ ہی بتائیے، وہاں کے مزدور پیشہ مسلمانیوں کا حسن پنڈتانیوں سے کہیں بڑھ کے ہے یا نہیں؟ پھر کوئی جمالی احساس تو شائد ڈاکٹر صاحب مرحوم کے اس شعر کا محرک نہیں تھا۔ انھوں نے تو یہ فرمایا۔ اور اب جوابی حملے ہو رہے ہیں۔ کوئی صاحبزادے رامانند ساگر ہیں...... ان کے افسانوں میں میں نے دیکھا بالعموم ہیروئن مسلمان ہوتی ہے اور ہیرو ہندو۔''

عزیز احمد اور یہ بستی نہیں، مشمولہ رقص ناتمام، مکتبہ جدید لاہور۔ ص:۴۰

۷۔ میر حسن داستان سواری کی تیاری کے حکم میں سحر البیان

۸۔ پنڈت دیا شنکر نسیم غائب ہو جانا فرخ یعنی بکاولی کا۔ گلزار نسیم مرتب رشید حسن خاں، مکتبہ جامعہ دہلی۔ ۱۹۸۱ ص:۲۰

۹۔ ڈپٹی نذیر احمد توبۃ النصوح منشی نول کشور لکھنو ۱۹۶۷ ص:۲۴۹

۱۰۔ ڈپٹی نذیر احمد توبۃ النصوح منشی نول کشور لکھنو ۱۹۶۷ ص:۲۵۱

۱۱۔ رتن ناتھ سرشار فسانہ آزاد مکتبہ جامعہ نئی دہلی، ۱۹۸۳ ص:۹

۱۲۔ رتن ناتھ سرشار فسانہ آزاد مکتبہ جامعہ نئی دہلی، ۱۹۸۳ ص:۱۶

(بادبان کراچی)

☆☆☆

تکنک کا تنوع

عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کے حوالے سے

متن کے نئے تصور نے نہ صرف متن کی قرأت کے انداز کو بدل دیا ہے بلکہ متن کے تعین قدر کے عمل کو بھی متاثر کیا ہے۔ لہٰذا جہاں متن کی قراعت میں عبارت ہی نہیں غیر عبارت بھی شامل ہوگئی ہے، وہیں تعبیر کا دائرہ کار تحریر تک محدود نہ رہ کر پس تحریر اور بین السطور تک پہنچ گیا ہے۔ کل تک تعین قدر کے معاملے میں معنی و مفہوم کو بے حد اہمیت حاصل تھی لیکن آج تکثیر معنی کے تصور نے ان عناصر کی تلاش ونشان دہی پر زور دیا ہے جو کثرت معنی کی نشان دہی میں معاون ہوا کرتے ہیں۔ یعنی اب تو ہیئت اور تکنک بھی متن کے اجزائے لاینفک ٹھہرے۔ تکنک دراصل اس حربے یا ان حربوں کو کہا جاتا ہے جنھیں فن کار اپنی تخلیق کو معنی خیز اور موثر بنانے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ بغیر تکنک کے تخلیق تو ممکن ہے لیکن بغیر تخلیق کے تکنک کا تصور ممکن نہیں۔ تکنک یقیناً فن کار کی ہنر مندی یعنی معنی کی پیش کش میں فن پر اس کی دسترس سے عبارت ہوا کرتی ہے، لیکن اس کا صرف ہنر وری اور چابک دستی تک محدود ہو کر رہ جانا کوئی احسن امر نہیں۔ مستحسن یہ ہے کہ تکنک تخلیق کی معنویت کی تہہ داری میں اور اس کی تاثیر کی افزونی میں معاون ٹھہرے۔ لہٰذا جب اس زاویہ

نظر سے عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہیں تو دونوں ہمیں مایوس نہیں کرتے۔ سچ تو یہ کہ خواجہ احسن فاروقی نے جو لکھا کہ ''تکنک پر قابو کے معاملے میں عزیز احمد کو اپنے معاصرین پر فوقیت حاصل ہے۔'' تو کچھ بے جا نہیں محسوس ہوتا بلکہ میری رائے میں ان کے اس خیال کو قرۃ العین حیدر کے لیے بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یوں بھی قرۃ العین حیدر، عزیز احمد کے فن کی بڑی مداح اور قدر دان رہی ہیں۔ جہاں تک مجھے یاد آتا ہے، عزیز احمد کی موت پر، کم سے کم ہندوستان میں سب سے پہلا ری ایکشن قرۃ العین حیدر نے 'کچھ عزیز احمد کے بارے میں' کے عنوان سے مضمون لکھ کر دیا تھا۔ عزیز احمد کو زمانی اعتبار سے قرۃ العین حیدر پر تقدیم حاصل رہنے کے باوجود وہ بھی قرۃ العین حیدر کی صلاحیتوں کے معترف و قدر دان رہے ہیں۔ عزیز احمد نے اپنے ایک خط میں نہ صرف قرۃ العین کی قدر دانی کا شکریہ ادا کیا بلکہ اس نئی افسانہ نگار کی صلاحیتوں کا اعتراف بھی کیا اور ان کی ہمت افزائی بھی کی۔ دراصل دونوں ہی ایک دوسرے کے مداح اور قدر دان رہے ہیں۔ وجہ یہ کہ دونوں کے معیار و مزاج میں کچھ مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً دونوں فنون لطیفہ کا خاصہ درک رکھتے تھے اور خصوصاً دونوں نے مغربی ادب کا گہرا مطالعہ کر رکھا تھا اور مغربی فکر و فن سے استفادہ بھی کیا ہے لیکن دونوں مغرب سے قطعی مرعوب نظر نہیں آتے۔ دونوں کے ہاں تکنک کا شعور اور مختلف تکنک کا استعمال اردو کے دیگر فن کاروں کے مقابلے میں بہتر اور موثر انداز میں پایا جاتا ہے۔ مثلاً قرۃ العین حیدر کا ایک افسانہ 'ایک مکالمہ' ایک دلچسپ تخلیق ہے۔ اگر چہ قرۃ العین حیدر نے اسے اپنے افسانوں کے مجموعے 'پت جھڑ کی آواز' میں شامل کیا ہے لیکن اس تحریر کی صنف کا تعین اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ اسے افسانہ قرار دیں یا ڈرامہ کہیں یا کوئی اور صنف۔ اگر اسے افسانہ قرار دیتے ہیں تو یہ بیانیہ سے محروم ہے۔ کیوں کہ دو کرداروں کی گفتگو کا سلسلہ ہے جیسے ڈرامے کے دو کردار اسٹیج پر آ کر مکالمہ ادا کر رہے ہوں۔ اس کے علاوہ تحریر کے اختتام پر 'پردہ گرتا ہے' درج ہے۔ گویا یہ ڈراما ہوا۔ اگر اسے ڈراما مان لیا جائے تو ڈرامے کے دوسرے عناصر یعنی واقعات کی پیش کش اور اسٹیج وغیرہ کی تفصیل سے عاری ہے، اور نہ ابتدا میں پردہ اٹھتا ہے جیسی کوئی اطلاع درج ہے گویا اس تحریر کا آغاز افسانے کی طرح ہوتا ہے اور اختتام ڈرامے کی طرح۔ اس کے علاوہ دونوں کرداروں یعنی 'الف' اور 'ب' کے مکالموں میں کوئی منطقی ربط بھی نظر نہیں آتا مثلاً

الف : جب انھوں نے بارہ سنگھا پور میں کانگریسیوں کے جنگلی ہجوم پر گولیاں چلوائی تھیں۔

ب : ہاں۔اور وہ واقعہ بھی جب انھوں نے سنہ بیالیس میں آدھے ضلع کو جیل بھیج دیا تھا۔

الف : آہ، وہ زمانے خواب وخیال ہو گئے۔ جب ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ شیر دل ہوتے تھے۔

ب : اب بھی وہ زمانے موجود ہیں۔ ہجوم کی ذہنیت کہاں بدلی۔ ہجوم ابدی ہے۔

الف : ہاں ہجوم ابدی ہے۔

ب : جس طرح جنگل اور شیر، چیتے اور شکاری ابدی ہیں۔

الف : میں ینگ جمی سے ضرور ملوں گا۔

ب : اور کوئی گپ شپ۔

اگر چہ ان مکالموں میں نثری منطقی ربط نظر نہیں آتا لیکن مصنف نے ان مکالموں میں ایسے تلازمے اور ایسی رعایتیں چھوڑ رکھی ہیں کہ ظاہری اور منطقی طور پر سمجھ میں نہ آنے کے باوجود ان تلازموں کے سبب قاری پڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ مثلاً مندرجہ بالا مکالموں میں 'بارہ سنگھاپور' کانگریسیوں کا جنگلی ہجوم، گولیاں چلانا آدھے ضلع کو جیل بھیج دینا، شیر دل ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ، ذہنیت، ہجوم ابدی، جنگل، شیر، چیتے، شکاری، ابدی.......... اب آپ ہی ملاحظہ فرمایئے۔ بارہ سنگھا اور گولیاں چلانا کی رعایت سے کانگریسیوں کو جنگلی ہجوم قرار دیا گیا ہو یا کانگریسیوں پر گولی چلانے کے واقعہ کی رعایت سے مقام کا نام بارہ سنگھاپور اختیار کیا گیا ہو، ہر دو صورت میں تلازموں اور رعایتوں کے اہتمام نے ایک داخلی ربط مکالموں میں پیدا کیا ہے۔ جو نہ صرف مصنف کے شعور کے بہاؤ کا اعلامیہ ہیں بلکہ ان کی تفہیم میں معاون و مددگار بھی ثابت ہوتے ہیں۔ اس طرح کی رعایتیں اور تلازمے سارے افسانے میں پائے جاتے ہیں۔ جو شعور کی تکنک کی تفہیم میں معاون بھی ہیں، اور قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھنے میں مددگار بھی۔ اس تحریر کے سارے مکالموں کو پڑھنے کے بعد جو ایک تصویر بنتی ہے۔ وہ یوں ہے الف اور ب ان دو کلیدی کرداروں کے علاوہ ینگ جمی (Young Jimmy) بیگمات اور عبدل جیسے کردار بھی ہیں جن کا احساس، الف اور ب کے مکالموں کے ذریعے ہی ہوتا ہے۔ ان دونوں کی گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دونوں کسی نوزائدہ مسلم ملک کے بیوریوکریٹ ہیں جو فوجی زندگی سے سول سروس میں آئے ہیں۔ ان کی گفتگو کو بار بار پڑھنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ بیگمات اس مسلم ملک کی ہائی بردو سوسائٹی کی خواتین ہیں جو اپنے گھروں سے نکل آئی ہیں اور سوسائٹی کی ثقافتی سرگرمیوں میں شرکت اور دل بہلائی اور فیشن جن کی زندگی کا مقصد ہے۔ عبدل بیرا ہے، جس کا تعلق سماج کے اس طبقے

سے ہے جو برطانوی دورِ حکومت سے ہندوستانی معاشرے میں وجود میں آیا تھا...... جو دراصل اپنے آقاؤں کی خدمت گزاری کے علاوہ ان کی راز داری اور ان کی سرگرمیوں میں معاونت کا استعارتی اظہار ہے۔ اور تمی...... اگر چہ 'ب' کا بھائی ہے، لیکن جس کی تربیت ایک نئی استعماری قوت، ایک نئے سرمایہ دارانہ آقا کے زیرِ نگرانی ہوئی ہے۔ دراصل وہ چچا سام کی اقتدار کے پروردہ فرد کا استعارہ ہے۔ ان استعاروں اور کہانیوں کی معنویت کی تفہیم کے ساتھ ہی یہ بات روشن ہو جاتی ہے کہ ان دونوں کلیدی کرداروں کی گفتگو دراصل ان نوزائیدہ مسلم ممالک کے بیوروکریٹ کی اقتدار پسند ذہنیت اور نفسی کوائف اور ان کے سیاسی نظامِ فکر کی نمائندگی کرتی ہے جو ابھی ابھی ایک استعماریت کے تسلط سے نکل آئے ہیں، یا نکلنے کی کوشش میں ہیں۔ اور ایک نئی استعماری قوت کے شکار ہونے کو ہیں۔ گویا یہ ساری تحریر نوزائیدہ مسلم ممالک کے ذہنی افلاس ان کی روحانی ویرانی اور ان کے سیاسی بحران اور جبر و تسلط کی حکمرانی کا ایک علامتی بیان ہے۔ مزید غور کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ الف اور ب دو علاحدہ شخصیتیں نہیں ایک ہی فرد کے دو مختلف اور متضاد روپ ہیں۔ دو مختلف شیڈ، ذرا ان مکالموں پر غور فرمایئے:

الف : "مجھ میں اتنی ہمت کیسے ہوئی کہ میں دنیا کے معاملات میں کروڑوں انسانوں کی زندگیاں سنوارنے اور بگاڑنے میں، اخلاقی، سماجی اور مذہبی تصورات گھڑنے میں دخل دوں۔ انتہائی آفاقی اہمیت کے حامل مسائل میں اپنی ٹانگ اڑاؤں، میں نے یہ سب کس طرح کیا۔ میں صرف ذاتی نفع چاہتا تھا اور نام و نمود۔ کیوں کہ انسان اگر اقتدار حاصل کرنے سے خائف ہے تو اسے چاہیے کہ سرگھٹا کے سادھو بن جائے۔ اقتدار، استحکام، طاقت، ضابطہ، نظام، ضمیر اصول ...... یہ الفاظ میرے سامنے سے ہٹاؤ، مجھے صرف بادل چاہئیں اور پتوں کی سرسراہٹ......"

ب : "پانسا پھینکا جا چکا ہے۔ اقتدار تمھارے حصے میں آیا ہے۔ تم طاقت ور ہو۔ تمھاری طاقت دوسروں کے لیے، ہر انسان کے لیے نقصان دہ ہے۔ سو تمھارے"

آپ نے ملاحظہ فرمایا، الف کو اپنی طاقت، اپنے اقتدار اور اپنی ہشیاری کے بل پر لوگوں کی زندگیاں بدلنا پسند نہیں۔ اس نے اقتدار حاصل کیا بھی تو صرف شہرت اور ذاتی نفع کی خاطر۔ اسے تو بادل چاہئیں، جبر نہیں، اسے پتوں کی سرسراہٹ چاہیے، طاقت نہیں۔ جب کہ ب کو طاقت، اقتدار اور جبر پسند

ہے۔ الف کے مکالمے سن کر ب نے کہا' پانسا پھیکا جاچکا۔'' تمھیں اقتدار مل گیا۔ تمھیں طاقت مل گئی۔ گویا تمھیں وہی کرنا ہے جو اقتدار چاہتا ہے۔ اس گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے کہ الف بنیادی طور پر جمال پرست، امن پسند، اور خود پرست واقع ہوا ہے۔ وہ اقتدار میں شامل ہوا بھی تو اس لیے کہ تھوڑا سا عیش ملے۔ تھوڑی سی آسائشیں، تھوڑا سا نام ونمود اور تھوڑی سی شہرت، جب کہ ب، اقتدار اور طاقت کا پرستار ہے۔ گویا الف اور ب دو مختلف رجحانات ومیلانات کی حامل شخصیتیں ہیں، لیکن جب ہم ان اختتامیہ مکالموں پر نظر ڈالتے ہیں تو اپنی رائے کو بدلنا پڑتا ہے:

الف	:	اب میرا خواب سنو.....مگر رہنے دو۔ سب بے کار ہے۔
الف اور ب اکٹھے	:	ہم مجرم ہیں کیوں کہ ہم نے خواب کھو جانے دیئے۔
الف	:	اور دوسروں کے خوابوں میں رخنہ اندازی کی۔
ب	:	تم کو یہ حق کس طرح پہنچتا تھا کہ دوسروں سے کہو کہ اس طرح کے خواب دیکھیں اور اس طرح کے نہیں۔
الف	:	اب میری مدد کو کون آئے گا۔
ب	:	مجھے معلوم نہیں۔
الف	:	میں اور تم دونوں ایک دوسرے کے جاسوس ہیں۔ ہم دو سانپ ہیں، ہم دو بچھو ہیں۔ ہم دونوں دو قسم کے کتے ہیں.....''

دونوں کا اکٹھے اعتراف کرنا، اور ب کا اچانک ہی اپنا موقف بدل لینا اور الف کی طرح سوچنا اور بولنا..... دراصل یہ دونوں روپ ایک ہی فرد کے مختلف جذباتی حیثیتوں کے استعارے ہیں جنھیں دو مختلف پیکروں کے ذریعے نمایاں کیا گیا ہے۔ یعنی ایک ہی شخصیت کے دو مختلف جذباتی سطحوں کی دو تجسیم، دراصل یہ آلٹر ایگو Alter Ego کی تکنک ہے۔ بقول ممتاز'' شیریں آلڈس ہکسلے کی اس تکنک کو اردو میں فکشن میں سب سے پہلے عزیز احمد نے استعمال کیا تھا'' بعد کو بی۔ ناگی ریڈی نے فلم' آدمی' میں استعمال کیا تھا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ عزیز احمد نے اپنے افسانے' اور یہ بستی نہیں.....' میں دو کرداروں الف خاں اور بے خاں کو ایک ہی شخصیت کے دو مختلف ومتضاد جذبات کے منطقوں کی نمائندگی کے لیے انھیں استعارہ کیا تھا۔ الف خاں جنسی جبلت اور مادی احساسات کا استعارہ تو ب خاں اخلاقی اقدار کی پاس داری اور روحانیت کا استعارہ

ہے۔ گویا ان دونوں کی یک جائی یعنی جنسی تقاضے اور اخلاقی اقدار کی پاس داری کے توازن میں ہی سے تو ایک مکمل انسانی ذات تشکیل پاتی ہے۔ مثلاً الف خاں اور شیلا وصل کے بعد ہوٹل کے اپنے کمرے سے......

"جب دونوں کھانے کے لیے باھر اترے تو شراب اور جسم دونوں کے نشے کا سرور باقی تھا۔ ب خاں سے جلدی چھٹکارا حاصل کرکے کھانا ختم کرکے دونوں پھر اوپر الف خاں کے کمرے میں آئے۔"

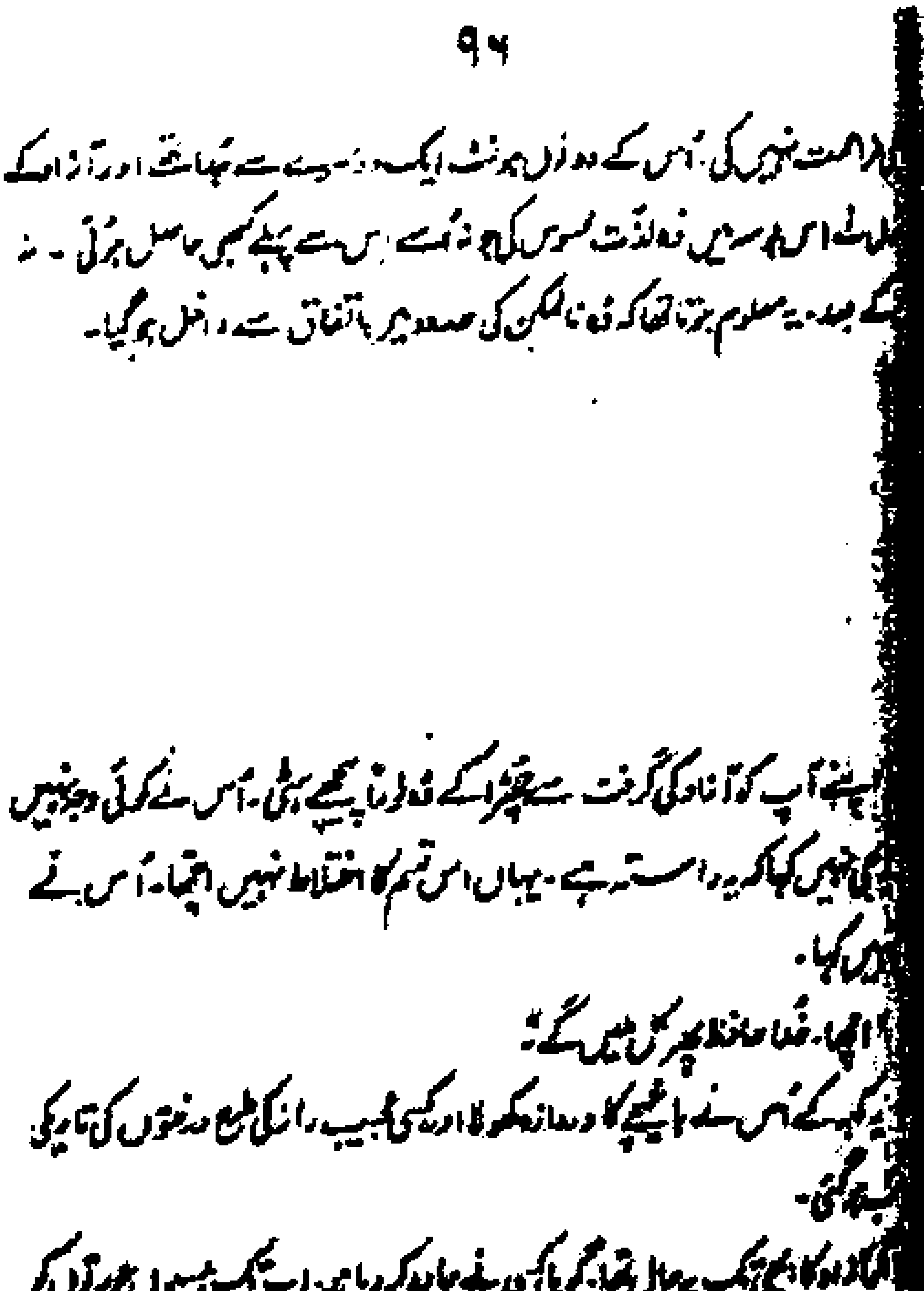
حالاں کہ دونوں جب اپنے کمرے سے ہوٹل کے ڈائننگ حال میں آئے تو ب خاں کا کوئی وجود ہی نہیں پایا جاتا۔ پھر یہ ب خاں سے چھٹکارا پانے کے کیا معنی۔ دراصل ب خاں، الف خاں ہی کا دوسرا روپ ہے الف خاں کی شخصیت ہی کا ایک حصہ۔ اخلاقی اقدار، ضمیر کا کنایہ ب خاں سے چھٹکارا حاصل کرنے کا مطلب جنسی سرگرمیوں کے لیے اخلاقی تصورات سے دست کش ہونا۔ چوں کہ عزیز احمد نے اس تکنک کو اردو ادب میں پہلی بار استعمال کیا تھا، اردو کے قارئین کی سہولت کے لیے ایک واضح قرینہ افسانے میں یوں رکھ چھوڑا ہے تا کہ اس تکنک کی تفہیم ہو جائے:

"اگر آج میں یعنی ب خاں الف خاں، الف خاں مثبت ب خاں یعنی الف ب خاں نہ دیکھ لیتا کہ ھر خوب صورت ستارہ دل آرا حسینی کے ساتھ ھے تو کیا عجب کہ کل اس کا حسن دیکھ کے میں اس سے شادی کر لیتا۔"

حالاں کہ افسانے میں دل آرا سے شادی کا پروپوزل تو الف خاں نے رکھا تھا، ب خاں نے نہیں۔ لیکن اس پروپوزل سے دست بردار ب خاں ہو رہا ہے۔ اور مصنف کی یہ صراحت 'الف خاں + ب خاں یعنی الف ب خاں' ہی کافی ہے۔ البتہ قرۃ العین حیدر کو اس طرح کی صراحت کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ ایک تو انھیں اپنے قاریوں پر پورا بھروسا ہے۔ دوسرے یہ کہ ان کے افسانے میں اس طرح کا قرینہ پایا جاتا ہے کہ ذہین قاری ان کے مدعا تک اور اس تکنک تک پہنچ جاتا ہے۔

آپ کو یاد ہوگا کہ قرۃ العین حیدر نے اپنی ناول 'آگ کا دریا' کے باب 59 میں صرف 'ہندوستان 1947' لکھ کر باقی جگہ خالی چھوڑ دی ہے اور باب ختم کر دیا ہے۔ (ملاحظہ فرمائیے، 'آگ کا دریا' پہلا

ایڈیشن) پھر اگلا باب شروع کیا ہے۔ ان کے اس رویے پر مجھے یاد آتا ہے کہ خواجہ احسن فاروقی نے شاید رسالہ 'افکار' کے ایک شمارے میں 'آگ کا دریا' پر تبصرہ فرماتے ہوئے کہا تھا کہ مصنفہ سنہ درج کر کے آگے لکھنا بھول گئی ہیں۔ ممکن ہے اگلے ایڈیشن میں اس باب کی تکمیل کر لی جائے۔ میرے گمان میں بھی یہ نہیں آ سکتا کہ خواجہ احسن فاروقی جیسا ناول کا زیرک نقاد قرۃ العین حیدر کے اس حربے کو نہ سمجھ سکا ہو۔ شاید یہ 'چھیڑ خوباں سے' والا معاملہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اس حربے / گر یعنی تکنک پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ عرض کرنا مناسب جانتا ہوں کہ عبارت کے درمیان میں خالی جگہ چھوڑنے کے انداز کو عزیز احمد نے اپنے افسانے 'موشکا' میں مشمولہ 'رقصِ ناتمام' 1947 اختیار کیا تھا۔ بوسے کے بیان کی بابت انھوں نے یہ گر اپنایا تھا:


۹۶

مزاحمت نہیں کی۔ اس کے دونوں ہونٹ ایک دوسرے سے جدا تھے اور آزاد کے
ملے اس پر ہونے سے نہ لذت محسوس کی جو نہ اس سے پہلے کبھی حاصل ہوئی ۔ نہ
کے بعد۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ وہ ناممکن کی صعود پر اتفاق سے داخل ہو گیا۔

اپنے آپ کو آزاد کی گرفت سے چھڑا کے وہ ذرا پیچھے ہٹی۔ اس نے کوئی وجہ نہیں
بتائی نہیں کہا کہ یہ راستہ ہے۔ یہاں اس قسم کا اختلاط نہیں اچھا۔ اس نے
صرف کہا۔
"اچھا۔ خدا حافظ پھر کل ملیں گے۔"
یہ کہہ کے اس نے باغیچے کا دروازہ کھولا اور کسی آسیب کی طرح درختوں کی تاریکی
میں غائب ہو گئی۔
آزاد کا دل ابھی تک بے حال تھا۔ گویا کسی نے جادو کر دیا ہو۔ اب تک جیسیں اور ... کو

مجھے کبھی خیال نہیں آیا یہ خلا عمداً چھوڑا گیا ہے۔ ایک عرصے تک یہی خیال رہا کہ دو پیراگرافوں کے درمیان چھوڑی جانے والی جگہ ہے لیکن عام جگہ سے قدرے وسیع۔ لیکن ایک دن پھر سے دھیان سے افسانہ پڑھ رہا تو محسوس ہوا یہ خلا غیر معمولی ہے لیکن غیر ضروری نہیں۔ اول تو عبارت کے یہ دونوں ٹکڑے، عمداً جدا کر دیے گئے ہیں۔ دو مختلف پیراگراف قطعی نہیں کہ ان میں معنوی اور نحوی تسلسل پایا جاتا ہے جس طرح ایک مسلسل عبارت میں پایا جاتا ہے...... پھر انھیں علاحدہ کرنے کی وجہ؟ عزیز احمد نے تیسری سطر میں ایک Clue، ایک قرینہ رکھ دیا ہے۔ لکھتے ہیں: ''وہ ناممکن کی حدود میں اتفاق سے داخل ہو گیا تھا'' گویا یہ خلا، یہ بصری پیکر ناممکن البیان کیفیت کا بیان ہے۔ یہ عدم بیانی ناقابل بیان لذت کا بیان ہے۔ قرۃ العین حیدر کا 1947 لکھ کر نہ بیان کرنا بھی 1947 کے ہندوستان میں پیش آئے ہوئے واقعات کا بیان ہے۔ جس کی مختلف تعبیریں ممکن ہیں۔ پہلی تعبیر تو یہ کہ 1947 کے ساتھ رونما ہونے والے انسانیت کش واقعات ناقابل بیان ہیں۔

دوسری یہ کہ ان واقعات پر یار لوگوں نے اتنا کچھ لکھ مارا ہے کہ اب ان کا عدم ذکر ہی بہتر ہے۔ تیسرا اسے ملک کی تقسیم پر ایک فن کار کا خاموش احتجاج بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ چوتھی تعبیر یہ کہ اس ناگہانی واقعہ سے ہزاروں لوگ متاثر ہوئے ہیں، کن کن کا بیان کر سکتی ہیں۔ پانچویں یہ کہ بہتر یہ ہوگا کہ 1947 لکھ دیا جائے، جس سے تحریک پا کر خود قاری اپنے واقعات کے تناظر میں، اپنے تجربات کی مدد سے اس خلا کو خود پُر کر لے۔ گویا وہ بھی ناول کا ایک کردار بن جائے خود کو بھی Involve کر لے۔ دراصل تجریدی مصوری خصوصاً Painting کی ایک تکنک ہے جس میں مصور برش کے ایک اسٹروک، اپنے کسی خط، یا رنگ کے کسی شیڈ سے ناظر کے ذہن کو متحرک کر دیتا ہے۔ بعد کو ناظر اپنے طور پر اس تصویر کو تکمیل کر لیتا ہے۔ بات یہ ہے کہ وہ عزیز احمد ہوں کہ قرۃ العین حیدر دونوں مصوری سے گہرا شغف رکھتے تھے۔ قرۃ العین حیدر تو بنفسہٖ ایک عمدہ مصورہ رہی ہیں۔

عزیز احمد نے گرچہ تصویریں نہیں اتاریں۔ لیکن مصوری کا ایک گہرا درک اور عمدہ ذوق رکھتے تھے۔ ان کی ناول 'ہوس' ان کے مصوری کے درک کا بین ثبوت ہے۔ لہٰذا مصوری کی اسی تکنک کو ان دونوں فن کاروں نے اپنی تحریروں میں استعمال کیا ہے تو کوئی بعید نہیں۔ اس تکنک کے استعمال میں عزیز احمد کو اگرچہ اولیت ضرور حاصل ہے لیکن فوقیت نہیں۔ وہ اس لیے کہ انھوں نے اس تکنک کو ایک انفرادی

لیکن محدود تجربے کے اظہار کے لیے یعنی بوسے کی ناقابل بیان لذت کے بیان کے لیے استعمال کیا ہے۔ جب کہ قرۃ العین حیدر نے ایک اجتماعی واردات، جس کا اپنا ایک تاریخی اور معاشرتی سیاق ہے اور ایک وسیع معنویت میں قاری کو بھی شامل کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔

(سیمنار: علی گڑھ مسلم یونیورسٹی)

☆☆☆

فکشن ناٹ ہسٹری

گفتگو کا آغاز اپنی ایک کوتاہی کے اعتراف کے ساتھ کرنا چاہتا ہوں کہ میں نے قرۃ العین حیدر کو محض اس لیے پڑھنا ترک کر دیا تھا کہ انھوں نے اپنی تخلیقات میں تاریخ کی بھرمار شروع کر دی تھی۔ خاص طور سے 'کارِ جہاں دراز ہے' میں یہ عنصر بہت زیادہ نمایاں ہے۔ یوں تو ان کی تصانیف میں ابتدا ہی سے اور خاص طور سے ناول 'آگ کا دریا' میں تاریخ و تہذیب چھلکتی نظر آتی ہے۔ لیکن ادھر جب میں نے 'چاندنی بیگم' اور 'کوہ دماوند' پڑھیں تو احساس ہوا کہ وہ اپنے فکشن میں تاریخ لکھتی ضرور ہیں لیکن وہ محض تاریخ نہیں ہوتی۔ اس تعلق سے 'کوہِ دماوند' میں ان کا یہ بیان، تاریخ کے تئیں ان کے رویے اور نقطۂ نظر کی تفہیم میں معاون ہے، ان کے صحافی دوست رمیش سنگھوی نے جب ان سے انگریزی رسالے کے لیے ملکۂ ایران فرح دیبا کے سوانح لکھنے کی فرمائش کی تو انھوں نے کہا؛

"میں اس کہانی میں ہیومن اینگل چاہتی ہوں۔ No Politics
میں نے کہا

"اور قصیدہ خوانی کا سوال ھی نہیں پیدا ھوتا"

"بالکل ھیومن اینگل' رمیش کی آواز آئی۔"یہ ویسٹرن ریڈرشپ کے لیے ایک سنڈریلا اسٹوری ھے۔ کیسی قصیدہ خوانی؟"

"لیکن میں محض فیری ٹیل نہیں لکھتی۔ اس کے پیچھے پوری تاریخ ایران ھے۔"

"ھاں۔ لیکن ھسٹری سے کتاب کو Heavy نہ کردینا۔"

رمیش بے چارے نے ذرا گھبرا کر جواب دیا۔

"اس کی فکر تم مت کرو Colleries میگزین پڑھنے والوں کو بھی تاریخ دلچسپ انداز سے سمجھائی جاسکتی ھے۔" ۷۱ ے

ابتدا ہی سے وہ واقعات کو تاریخ کے پس منظر میں دیکھتی رہی ہیں۔ لیکن ان کا یہ ہیومن اینگل، ان کے ادھر کے ناولوں خصوصاً چاندنی بیگم میں بہت زیادہ نظر آتا ہے جو واقعات کو تاریخ بننے سے روکتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ماضی اور حال دو علاحدہ حقائق یا دو علاحدہ اکائیاں نہیں۔ یہ تو انسانی فہم کی تنگی نے اپنی سہولت کی خاطر ماضی اور حال کے صیغے تراش لیے ہیں۔ ورنہ وقت تو مسلسل اور لگاتار ہے۔ حال کی سرگرمیوں کی جڑیں، ماضی کے کسی نہ کسی عمل سے پھوٹتی ہیں۔ اس کے باوجود مس حیدر کا مقصد تاریخ نویسی کبھی نہیں رہا۔ ادھر ان کو یہ احساس ہو چلا تھا کہ تاریخ کی کتابیں مکمل حقائق کو پیش نہیں کرتیں۔ کوہ دماوند میں شامل اپنے مضمون ''چھٹے اسیر تو بدلا ہوا......'' میں ایک طرف انھوں نے جواہر لال نہرو کی سوانح عمری سے نہرو کا وہ بیان نوٹ کیا ہے جس میں پنڈت جی نے دہرہ دون میں اپنے قید و بند کے دوران اٹھائی تکلیفوں کا ذکر کیا ہے۔ ''یہ جگہ اس قدر چھوٹی تھی، اس میں ٹہلنے یا چلنے پھرنے کی گنجائش نہ تھی۔'' (ص ۳۱) ''کوٹھری میں ان گنت بھڑیں اور مکھے تھے اور چمگادڑیں بھی۔'' (ص ۳۳) لیکن ساتھ ہی مس حیدر نے اپنے بچپن کا آنکھوں دیکھا واقعہ بھی نوٹ کیا ہے جس میں جواہر لال نہرو ایک بنگلے کے سنسان برآمدے میں آرام کرسی پر بیٹھے دونوں ہاتھ سر کے پیچھے رکھے، دور پہاڑیوں کو دیکھ رہے تھے۔'' (ص ۳۱) ان دو مختلف و متضاد حقیقتوں کو

Quote کر کے وہ لکھتی ہیں: ''اب مجھے نہیں معلوم کہ پنڈت نہرو کو میں نے دہرہ دون کے جس برآمدے میں بیٹھا دیکھا تھا انھیں اسی کوٹھی میں نظر بند کیا گیا تھا یا وہ اس وقت آزاد تھے۔'' (ص ۳۲) دوسری طرف انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھیں اپنے پورٹ بلیر کے ملازم رام چندر کی بیان کردہ اس لوک روایت پر اتنا ہی یقین ہے جتنا کہ خود رام چندر کو تھا کہ ہنومان جی انڈومان کے جزائر تک پہنچے تھے۔ تبھی تو ان کے نزدیک ہنومان کا لفظ ملایائی زبان میں 'ہندومان' بنا اور انگریزی میں پہنچ کر 'انڈومان' بن گیا۔

دراصل مس حیدر یہ تاثر دینا چاہتی ہیں کہ تاریخ و تہذیب کو صرف تاریخ کی کتابوں میں تلاشنا محض ہے بلکہ ان میں گمراہی کے امکانات زیادہ پائے جاتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ تاریخ اور وقت کے تئیں مس حیدر کا تخلیقی رویہ چاندنی بیگم اور کوہ دماوند تک پہنچتے پہنچتے کافی بدل چکا تھا۔ اب وہ تاریخی و تہذیبی ماخذات کو محض تاریخ کی کتابوں تک محدود نہیں جاننے لگی تھیں وہ جو انھوں نے کبھی 'میرے بھی صنم خانے' یا 'سفینۂ غم دل' میں لکھا تھا کہ ریل کے ڈبے کے ان کائستھ اور مسلم مسافروں کے سامان سفر میں اگر چپل کی کلیہ یا ٹونٹی دار لوٹا نہ ہوتا تو ان دونوں میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا کہ کون مسلم ہے کون ہندو۔ لیکن چاندنی بیگم تک پہنچتے پہنچتے انھیں احساس ہو چلا تھا کہ تہذیب و معاشرت صرف مخصوص پیراہن اور پوشاک، مخصوص ظروف و زیورات، مخصوص رہن سہن اور مخصوص غذاؤں تک محدود نہیں بلکہ اسلوب حیات سے عبارت ہے۔ اور یہ اسلوب حیات راتوں رات یا سالوں میں تکمیل نہیں پاتا بلکہ صدیاں لگ جاتی ہیں، تب کہیں جا کے عقیدے، اوہام، روایات، رسوم، اساطیر باہم آمیز ہو کر جینے کا اسلوب تشکیل کرتے ہیں۔ مثلاً قنبر علی کا بیلا بیگم کے جال میں پھنستا چلا جانا، کسی نادانی، کسی جنسی سازش یا کوئی اتفاقی امر نہیں۔ پوسٹ کولونیل تنقید کے نقاد قنبر علی کے اس عمل کو ممکن ہے کولنیل (جاگیردارانہ نظام کا عمل و ردعمل کا منطقی نتیجہ قرار دیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ کولونیل (جاگیردارانہ) معاشرے نے شرافت کی جن اقدار کی تشکیل کی تھی، ان کی پاسداری میں، بیلا کے صریح جھوٹ کو جانتے ہوئے بھی قنبر علی بلا چوں چراں قبول کرتے چلے گئے۔ حتی کہ اس سے شادی تک کر لی۔ بیلا کے ظلم و ستم کو سہے جانا، قنبر علی کی زن مریدی نہیں، انھی اقدار کے تحت تربیت کا نتیجہ ہے۔ ورنہ کوئی زن مرید اپنی بیوی کو تھپڑ نہیں مارتا۔ جس طرح قنبر علی نے بیلا کی زبانی، اپنی مرحوم امی جنیاں کو بے حرمت ہوتے ہوئے دیکھ کر برداشت کی آخری حدوں سے باہر نکل آئے اور بیلا کو زوردار تھپڑ لگایا۔ عرض کرنا یہی ہے کہ قنبر علی کی شخصیت کولونیل جاگیردارانہ اشرافیہ اقدار کی تربیت کا نتیجہ ہے اور یہ اقدار کوئی سال دو سال نہیں بلکہ صدیوں

میں تشکیل پائی ہیں۔ ناول چاندنی بیگم کے وکی (وقار حسین) نے یہی کچھ تو کہا ہے:

"بالے میاں ایک کلچرل هیرو هیں۔ ایک زرعی تمدن کے سیٹ۔ بسنت کے میلے میں آم کے بور اور گیهوں کی بالیاں چڑهائی جاتی هیں۔ کسان اپنی سالانه زندگی کا ایک حصه گولك میں ڈالے جاتے هیں......اورنگ زیب ایک ماڈرن ذهن کے آدمی تھے۔ اینٹی میسٹری" (ص ۲۹۵)

بات یہ ہے کہ کار جہاں دراز میں قرۃ العین حیدر کا رویہ اورنگ زیب ہی کا سا تھا لیکن چاندنی بیگم تک آتے آتے انھیں احساس ہو گیا تھا کہ قوموں کی تاریخ و تہذیب کی تشکیل میں اس قوم کے عقیدے، اسطور، اوہام، روایات، رسوم و رواج اور لوک ادب وغیرہ کا بھی اتنا ہی حصہ ہوتا ہے جتنا کہ تاریخی واقعات کا۔ چاندنی بیگم میں بہرائچ کی روایت، ان کی شادی اور شہادت کی یاد میں ہندو اور مسلم زائرین کا باراتیوں کی حیثیت سے شرکت کرنا، میلے کے موقع پر اٹھنے والے جھکڑوں کو نیک شگون سمجھنا، حضرت غازی الدین کی شادی کی یاد میں درگاہ کے دروازے پر پلنگڑیوں کا بچھانا اور ان پر امبوا کے ٹپکنے کو (پچکا لگنے) آم کی بہترین فصل اگنے کا شگون جاننا، درگاہ کے قریب موقوعہ نالے میں ڈبکی لگانے پر صحت مند ہو جانے کا یقین رکھنا، بالے میاں کی یاد میں گاؤں گاؤں ستونوں کا تعمیر کروایا جانا، بالے میاں کی شان میں مشرقی اودھی میں گیت گائے جانا، حضرت حسین کی شہادت پر ہندو اور مسلمان عقیدت مندوں کا اودھی میں گیت اور نوحے پڑھے جانا، بسنت کے گیت، وہ کمہاروں کا عقیدت سے مٹی کے کعبۃ اللہ، گنبد خضرا اور دلدل کے ماڈل تیار کر کے فروخت کرنا...... یہ ساری رسومات، یہ ساری سرگرمیاں چاندنی بیگم میں پائی جاتی ہیں تو بے سبب نہیں۔ اس طرح کی سرگرمیاں آگ کا دریا میں کہاں پائی جاتی ہیں۔ ابوالمنصور کمال الدین تو ملتے ہیں، بالے میاں کی طرح کلچرل ہیرو کہاں ملتے ہیں۔ بالے میاں کے میلے کے موقع پر کسانوں کی طرف سے گولک میں تاج ڈالے جانے کو میاں وقار حسین نے ایک عقیدت و متھ (Myth) کی بجائے ایک زرعی معاشرے کی معاشی و عقیدت مندانہ قدر قرار دیا ہے۔ لیکن یہی قدر اور اسی طرح کی دیگر قدریں جو ایک زرعی معاشرے کی تشکیل میں اپنا اپنا حصہ ادا کرتی نظر آتی ہیں، دراصل تاریخ و تہذیب کا حصہ بنتی چلی جاتی ہیں بلکہ خود تاریخ تشکیل کرتی جاتی ہیں۔ غرض انھیں احساس ہو چلا تھا کہ قوموں کی تہذیب و تاریخ کو، لوک روایتوں، اساطیر، اوہام و

عقائد اور شعر و ادب کے علاوہ سماجی و ثقافتی قدروں میں بھی تلاش کرنا چاہیے۔ اسی کا عملی اظہار چاندنی بیگم اور کوہ دماوند میں نمایاں نظر آتا ہے۔ کوہ دماوند میں تو تاریخ و تہذیب کے تئیں ان کا زاویہ نظر کچھ اور کشادہ ہو گیا ہے۔ کوہ دماوند اگرچہ سفرناموں کا مجموعہ ہے لیکن ان کے مطالعے کے دوران یہ احساس ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر ان ممالک کی سیاحت اور ان کی جغرافیائی، تاریخی، تہذیبی اور سیاسی تصویر کشی ہی نہیں کر رہی ہیں بلکہ اور بھی بہت کچھ کہہ رہی ہیں۔ یہ اور بہت کچھ ان کے سیاحتی بیانات کے بطن کے درون میں جھلملاتا رہتا ہے، جس پر نظر پڑ گئی تو پڑ گئی۔ مثلاً کمیونسٹ رشیا میں لینن کے وکٹورین طرز پر سجے ہوئے مکان کو دیکھ کے کہتی ہیں:

"ایک اجنبی تا تاری صوبے میں انیسویں صدی کا ایک مڈل کلاس روسی وہی چیزیں استعمال کررہا تھا جو برطانوی ہند کے شہریوں کے سول لائنز میں مستعمل تھیں۔ ۱۸۷۰ کے ذار شاہی روس میں والگا کے کنارے اس مکان میں اور ۱۸۷۰ کے گنگا کے کنارے آباد کسی کوٹھی میں کوئی اور زیادہ فرق نہ تھا۔" (ص۱۶۶، کوہ دماوند)

بہ ظاہر یہ تحریر دو معاصر لیکن مختلف نظام ہائے حکومت والی ریاستوں کی ظاہری زندگی کا تاریخی بیان نظر آتی ہے لیکن مڈل کلاس روسی اور برطانوی ہند کے سول لائنز کے اشارے اور والگا، گنگا کے کنارے نہ صرف ملکوں کے طبقاتی امتیازات کا بیان بن جاتی ہے بلکہ تاریخ اور وقت کے ہاتھوں تہذیبوں کی شکست و فتح اور اخذ و استفادہ کا علامتی اظہار بھی بن جاتی ہے۔ بات یہ ہے کہ ان سفرناموں میں عمرانی سے انسانی تاریخ، مختلف تہذیبوں کا، مختلف ملکوں اور ان ملکوں میں مروج مختلف طرز ہائے نظام کا جائزہ کچھ اس طرح سے لیا گیا ہے کہ بین السطور میں پائے جانے والے مفاہیم سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ انسانی عقیدے، اوہام، افکار و تصورات، تہذیب و معاشرت، انسانی خون تک میں گھال میل پایا جاتا ہے۔ فتح کرنے اور قابض ہونے کی نفسیات اور ہزاروں سال کی معاشرت نے نہ کسی نسل کو خالص رہنے دیا نہ اعمال و افکار کو۔ آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ ۱۸۷۰ کے کمیونسٹ رشیا اور کولونیل انڈیا۔۔ دونوں دو مختلف تہذیبوں اور دو مختلف طرز حکومت کے حامل ہونے کی باوجود ۱۸۷۰ کی وکٹورین فکر و تہذیب کے زیر اثر رہے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی نظر میں صرف ڈرائنگ روم یا طرز معاشرت میں پائی جانے والی یکسانیت ہی نہیں بلکہ انسانی نقوش میں بھی، تاریخ اور وقت

کے ہاتھوں ہونے والی ملاوٹ کو پکڑ لیتی ہیں؛

"تاتاری ادیبوں کا مجمع۔ اسٹیج پر بیٹھے ہوئے ایک صاحب کا نام قاسموف ھے۔ شکل سے ایرانی لگتے ھیں۔ یا آزر بائجانی۔ یا اگر شیروانی پھنادی جائے تو ایرانی نژاد لکھنوی، نام سید قاسم حسین رضوی، بی اے علیگ ھوسکتا ھے۔" (ص ۶۷، کوہ دماوند)

قاسموف کو شروانی پہنانے کا عمل، دراصل اس تاریخی حقیقت کا افسانوی اعتراف ہے کہ سنٹرل ایشیاء سے نکلی ہوئی تاتاری قوم، مختلف ملکوں میں مختلف قوموں سے ہم آہنگ ہوتی رہی اور نئی تہذیبوں کی تخلیق کا سبب بنتی رہی اور ہندوستان پہنچ کر یہ قاسم حسین بن گئی۔ قرۃ العین حیدر کا یہ احساس کسی ایک نسل کسی ایک قوم تک محدود نہیں۔ ان کے نزدیک کائنات کے جغرافیائی وقت میں قومیں اور تہذیبیں اسی طرح سفر کرتی ہیں۔ گویا کوئی نسل خالص ہے نہ تہذیب۔ یعنی کسی سرزمین کا انسان ہو کہ کسی نسل کا فرد، بنیاد پر وہ انسان ہے۔ احساس وفکر کی یہی وہ تبدیلی ہے جو آگ کا دریا اور چاندنی بیگم میں امتیاز کا سبب بنتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے یہی احساس دلایا ہے کہ کوئی فرد اجنبی ہے نہ کوئی شہر نامانوس؛

"ھر اجنبی شھر مانوس شھر ھے۔ ھر جگه انسان بستے ھیں۔ خواہ وہ اٹلی ھو یا امریکه یا شمالی روس۔" (ص ۱۶۵)

ایک اور جگہ لکھتی ہیں؛

"کینڈین شاعر اور اس کی بیوی بیٹی، عراقی شاعر عبدالرزاق...... داغستانی ادیب، ترکی شاعر، ایتھوپین طالب علم، امریکا پلٹ روسی شاعرہ، گل رخسار صیفوا ...... جگ ساپزل Jig Sawpuzzel کے مختلف ٹکڑے، انھی سے تصویر بنتی ھے۔" (ص ۲۷۳، کوہ دماوند)

یہ موتاژ، ایک اجتماعی، ایک گروہ کی تصویر ہے، جس میں مختلف قومیں، نسلیں گڈمڈ ہیں۔ یہی

موجودہ کائنات کا منظر نامہ ہے۔ یہی وہ بنیادی فکر ہے جو ان مضامین اور قرۃ العین حیدر کے تخلیقی سفر کا نیا رنگ ہے۔

دراصل قرۃ العین حیدر کے ہاں تاریخ، فلسفہ Myth، عقائد، اوہام، الٰہیات وسریات، فنون لطیفہ، جمالیات اور مختلف علوم آپس میں اس طرح آمیز ہو جاتے ہیں کہ ادب پارہ فلسفے کی سی بصیرت اور تاریخ کی سی عبرت کا سامان فراہم کرتا نظر آتا ہے تو تاریخ ادب کا سا لطف دیتی نظر آتی ہے۔ اس تخلیقیت کے سبب ناول چاندنی بیگم کی مختلف تعبیریں ممکن ہیں۔ بہ ظاہر یہ قنبر علی، بیلا رانی اور چاندنی بیگم کی عشقیہ تثلیث اور ان کی اموات کا اور پھر بعد کو پنکی، ڈنکی اور وکی کی سرگرمیوں کا بیان نظر آتا ہے۔ لیکن حقیقت میں تاریخ اور وقت کے ہاتھوں معاشرتی وتہذیبی اقدار کی تبدیلی نہیں، جینے کے اسلوب کے بدل جانے سے بھی عبارت ہے۔ وہ تہذیب ومعاشرت جس کی تشکیل ہند اسلامی معاشرت اور کولونیل جاگیردارانہ اقدار نے کی تھی اور جس کا لسانی اظہار/ پیرایہ زبان اردو تھی۔ گویا قرۃ العین حیدر کے نزدیک اردو اور کولونیل جاگیردارانہ اشرافیہ معاشرہ دو علاحدہ حقیقتیں نہیں ہیں۔ اس بیان کی تصدیق کے لیے ناول کے دونوں حصوں کی زبان ہی ملاحظہ فرمایئے۔ یعنی ایک حصہ وہ جو قنبر علی کے ریڈ روز کے جل جانے تک کے واقعات پر مشتمل ہے۔ دوسرا حصہ جس میں پنکی، ڈنکی اور وکی کی سرگرمیاں بیان کی گئی ہیں۔ یہ دونوں حصے بہ ظاہر بالکل مختلف، متضاد اور بے جوڑ محسوس ہوتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ناول کے سارے کلیدی کردار یعنی قنبر علی، بیلا رانی، چاندنی بیگم اور ان کے ساتھ ان کے منشی بھوانی شنکر سوختہ، کے پہلے ربع ہی میں جل کر مر گئے۔ قصہ یہیں پر ختم ہو جانا چاہیے لیکن قصہ جاری ہے اور اسے مزید دو ڈھائی سو صفحوں تک کھینچا گیا ہے۔ اور قصے کا محور بدل گیا ہے۔ ریڈ روز حویلی سے تین کنوری ہاؤز منتقل ہو گیا ہے اس دوسرے حصے میں ہماری ملاقات آرکیٹکٹ ڈنکی اور سے ہوتی ہے۔ انھی کی سرگرمیوں کو دوسرے حصے میں بیان کیا گیا ہے۔ پہلے حصے سے اگر کوئی تعلق ہے تو اتنا کہ ریڈ روز کی خاکستر پر، قنبر علی کے رشتے کے بھائی، طاہر علی فیل فروش کے لیے پنکی اور ڈنکی روز آرکیڈ تعمیر کر رہے ہیں۔ دوسری کوئی رعایت اگر ہے تو یہ پنکی اور ڈنکی محترمہ صفیہ کے بھانجے اور بھتیجے ہیں اور صفیہ بیگم ناول کے پہلے حصے میں قنبر علی سے منسوب کی جانے والی تھیں، لیکن بیلا رانی نے پالا مار لیا اور یہ کنواری رہ گئیں۔ ان دو مختلف النوع واقعات کے حصوں کو مندرجہ بالا رعایتوں کے علاوہ باہم مربوط کیا جا سکتا ہے تو محض داستان کی تکنک، قصہ بر قصہ کی اصطلاح کی مدد سے۔ لیکن جب ہم دونوں حصوں کی زبان پر، اور مکالموں پر غور کرتے ہیں تو

معانی کی ایک زیریں رو، ناول کے ان دو متضاد متخالف حصوں کو باہم مربوط کرتی نظر آتی ہے۔ دوسرے حصے کے ان مکالموں کو ذرا ملاحظہ فرمائیے؛

☆ "فیری۔ مسئلہ یہ ہے کہ بعض یونیورسل تہذیبیں اور ان کی ذیلی روایات کمیونی کیٹ نہیں کرسکتیں۔"

☆ "تمہارا یہ ری ایکشن کمیونیکیشن گیپ کی ایک مثال ہے۔" ص ۳۰۷

☆ "پنی"۔۔وکی میاں نے ملائمت سے جواب دیا" تو ہمات یونیورسل ہیں۔ بائی دی وے پنی غیر مسلم......"

☆ "ایک سو پرایفی شی ینٹ (Efficient) نون سینس بزنس ویمن۔ ایم بی اے کرنے کے بعد والد کی دست راست اور اس قدر مصروف کہ آج تک لکھنؤ ہی نہیں آسکی۔" ص ۳۲۰

☆ "جی ہاں برائین کی دست راست بہت مشتاق ہیں۔ لیڈی مور لینڈ۔ اسی سال یعنی ایک ٹکٹ میں دو تماشے راج کا نوسٹلجیا اور فینسی ڈریس، نیٹو یو ویڈنگ۔" ص ۳۳۸

دوسرے حصے میں ایسے بیسیوں جملے مل جائیں گے جن میں اصطلاحیں، لفظیات انگریزی کی ہیں۔ بعض جملوں کی ساخت بھی انگریزی کی جملوں کی طرح ہے۔

کہاں پہلے حصے میں مشرقی اودھی اور خالص اردو کا پکا لیے ہوئے زبان اور کہاں دوسرے حصے کی انگریزی سوچ کی حامل اردو۔ کیوں نہ ہو یہ نئی اردو ڈنگی، پنکی اور فلی کی اردو ہے، کہ جن کی تربیت انگریزی اسکولوں میں ہوئی۔ یہ صرف زبان و اسلوب کی تبدیلی ہی کی بات نہیں ایک فکر، ایک جینے کے اسلوب کی تبدیلی سے مراد ہے۔ یہ وہ تہذیب اور وہ اقدار نہیں، قمر علی، بیلا رانی، چاندنی بیگم یا منشی سوختہ جس کے پروردہ ہیں۔ یہ چاروں کردار دراصل ایک مخصوص معاشرے، جینے کے اسلوب زندگی کے چار مختلف رنگ، چار مختلف شیڈس ہیں۔ اس مخصوص اسلوب کو ہم ہند اسلامی جاگیردارانہ اشرافیہ اسلوب حیات و زبان قرار دے سکتے ہیں۔ یعنی؛

منشی بھوانی شنکر : خالص اردو فارسی تہذیب کے پروردہ، ہند اسلامی تہذیب کے ساختہ یعنی اردو کا نستعلیقی روپ

بیلا رانی : جاگیردارانہ اشرافیہ تہذیب کا ثقافتی و تفریحی شیڈ

قنبر علی : جاگیردارانہ اشرافیہ اخلاقیات اور جدید انقلابی تصورات کی آمیزش کا رنگ یعنی اردو کا انقلابی رنگ

چاندنی بیگم : جاگیردارانہ اشرافیہ معاشرے کا عامی رنگ یعنی اردو کا عوامی رنگ......

یہ چاروں رنگ، یہ چاروں کنایے مل کر اردو تہذیب وثقافت کی تصویر بناتے ہیں جس کی تشکیل ہندایرانی جمالیات، اور تاریخ کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ اس معنویت کے احساس کے ساتھ ہی جب ہمیں چاندنی بیگم کے باپ کا چاندنی بیگم کو اکیلے چھوڑ جانے عمل کا خیال آتا ہے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے اس عمل کی معنویت، ملک کے تقسیم کی بعد اردو کے اس طبقے کے ہجرت کر جانے کے مماثل ہے جس نے اردو کی سرپرستی کی تھی۔ چاندنی بیگم اور ان کے ساتھ تین اور لوگوں کا جل مرنا گویا کنایہ ہے کولونیل ہند اسلامی تہذیب کے مشترکہ سرمایہ اردو زبان وتہذیب اور ایک مخصوص اسلوب حیات کے سوختہ ہونے کا۔ اردو کے اس انجام کے بعد تو ڈنکی، فلی اور پنکی والی تہذیب کا ابھرنا لازمی اور منطقی نتیجہ ہے۔ اس نئی نسل کا اکیٹمنکٹ بن جانا جہاں جاگیردارانہ اشرافیہ معاشرے کا سرمایہ دارانہ معاشرے میں تبدیل ہو جانے کا اشارہ ہے وہیں افکار اور اقدار اور اسلوب حیات کی تبدیلی کا کنایہ بھی ہے۔ اردو کی پہچان جو کل تک منشی بھوانی شنکر سوختہ، قنبر علی اور چاندنی بیگم سے ہوا کرتی تھی، آج اس کے نمائندے شاعر بہار پھولپوری، ڈنکی، پنکی اور فلی ہیں۔ جہاں اول الذکر (بہار پھولپوری) اردو کے عوامی تفریحی اور مقبولیت کا کنایہ ہیں تو ڈنکی، فلی اردو تہذیب سے دست کشی کا استعارہ۔ ڈنکی اور فلی کی اردو سے دست کشی کے باوجود اردو کی معنوی Relevance میں کمی ہوئی ضرور مگر مقبولیت میں نہیں۔ اب یہ زبان کسی ایک علاقے، کسی ایک تہذیب تک محدود نہیں، اسے نئی بستیاں میسر آگئیں، جہاں بہار پھولپوری مشاعرے لوٹتے جاتے ہیں۔ اس کی اس عالمی مقبولیت اور وسعت نے اس کے وہ نقوش چھین لیے جو کولونیل جاگیردارانہ اشرافیہ معاشرے نے یا انیسویں صدی نے عطا کیے تھے۔ اب یہ علمی زبان کے منصب سے اتر کر محض مشاعروں اور تفریحی زبان بن کے رہ گئی ہے۔ اردو کے پاؤں اگرچہ اکھڑ گئے لیکن وقار حسین کو یقین ہے۔

"مگر یاد رکھو یہ خانہ بدوش اردو شاید پانچ سو سال اور باقی رہ جائے۔" ص ۲۳۱

معروضہ صرف اتنا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ہاں تاریخی واقعات کا بیان فکشن کا سا مزہ دیتے ہیں اسے ہم قرۃ العین حیدر کی تخلیقیت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

اپنی گفتگو ختم کرنے سے پہلے چاندنی بیگم کے اس نوسطری پیراگراف کو آپ کی خدمت میں پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں، جس سے ناول کی ابتدا ہوئی ہے اور جو مطالعے کی ابتدا میں ایک غیر متعلق سا ٹکڑا محسوس کیا جارہا تھا۔ جسے ہم زیادہ سے زیادہ ایک انوکھے قسم کا آغاز یا مصنف کا چونکا دینے والا حربہ قرار دے سکتے ہیں:

"ندی کے کنارے نشیبی زمین کا وسیع خطہ اب رنگا رنگ پھولوں سے پٹ گیا ہے...... بنجارے یہاں پڑائو کرتے ہیں اور جمادھوبی کپڑے سکھاتا ہے۔ اپنے گدھوں کو پھولوں میں چرنے کے لیے چھوڑدیتا ہے اور ارھر کی کاشت بھی کرتا ہے...... بھربھری مٹی کے اندر کیچوے اپنے کام میں لگے رہتے ہیں۔ ساری عمر اپنے کام میں مصروف، خیر کیچوئوں کی کیا عمر اور کیا زندگی۔ مگر وہ اپنے گھر بنانے میں جتے ہوئے ہیں اور گیلی مٹی کی ننھی ننھی ڈھیریاں بناتے رہتے ہیں۔ ایك طرف گوالوں اور گھوسیوں نے سبزیاں اگالی ہیں۔ بہت ہی زرخیز مٹی ہے، جس فصل میں جو چاہے بوئیے اور اگائیے۔" ص ۷

لیکن ہماری گفتگو کے اس مرحلے پر پہنچ کر کیا اپ اب بھی اس پھولوں سے پٹی ہوئی کھیتی کو کھیتی، کیچوؤں کو کیچوے، جما کسان اور گوالے کو کسان ہی سمجھا کریں گے۔ کیا آپ کو یہ محسوس نہیں ہوتا کہ سارے ناول میں ایک نظر نہ آنے والا جما کسان موجود ہے جو پیلی حویلی کو "سرخ گلاب" میں اور سرخ گلاب کو راکھ کے ڈھیر میں پھر راکھ کے ڈھیر کو روز آرکیڈ میں، تین کٹوری ہاؤس کو...... پلازا میں، قصر شیریں کو شیریں کیسل میں تبدیل کیے دے رہا ہے۔ غرض سارے ناول میں ایک الٹ پلٹ جاری ہے۔ یہ قنبر علی، یہ بیلا رانی یہ چاندنی بیگم، وہ صفیہ سلطانہ ہو کہ مانک ہائی، وہ ماسٹر موگرا ہو کہ منشی بھوانی داس سوختہ، وہ شاعر بہار پھولپوری ہو کہ پرزاد، یہ پنکی، ڈنکی، فلی...... یہ سب حقیر کیچوے ہی تو ہیں۔ جو اپنی ساری بے بضاعتی اور حقیر پن کے باوجود، اس عظیم الشان الٹ پلٹ کے کھیل میں، مٹی کی ڈھیریاں بنانے میں، اس زرخیز کھیتی کو مزید زرخیز

بنانے میں مصروف ہیں۔ تہذیبیں اسی طرح تو بنتی ہیں۔ معاشرے اجڑتے ہیں بستے ہیں۔ زبانیں ابھرتی ہیں بجتی سنورتی ہیں اور مائل بہ فنا بھی رہتی ہیں...... لیکن کوئی رنج نہیں۔ کیوں کہ ایک عظیم الشان لامحدود تناظر میں فنا ہی دراصل بقا کا رقص ہے۔ لہٰذا کوئی رنج نہیں، کوئی ملال نہیں، ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ اسی لیے تو میں نے کہا تھا کہ قرۃ العین حیدر کی موجودہ تخلیقات میں افراد کی فنا پر ملال کا عنصر نہیں ملتا...... گویا یہ بے بضاعت سا، غیر متعلق سا نظر آنے والا نوسطری منظر نامہ، ناول کے اختتام پر پہنچ کر، سارے ناول کے خلاصے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ایک ایسے نگینے میں ڈھل جاتا ہے، جسے صناع نے اپنی ساری مہارت کے ساتھ ایک ایسے مقام پر جڑ دیا ہے جو اپنے لشکارے سے نہ صرف ہماری توجہ کو اپنی طرف کھینچنے میں کامیاب ہے، بلکہ ناول کی معنویت کو بھی اپنی چھوٹ سے منور کرتا نظر آتا ہے۔ آپ ہی بتایئے ایسی صناعی ہمیں اور کتنوں کے ہاں نظر آتی ہے۔

(فکر و نظر، علی گڑھ)

☆☆☆

عزیز احمد کا ناول 'شبنم'

'شبنم' عزیز احمد کا آخری ناول ہے جو اپنے زمانے میں بے حد متنازعہ فیہ رہا اور جسے مختلف ومتضاد تاثرات سے نوازا گیا۔ ابوسعادت جلیلی نے اسے عزیز احمد کے تخلیقی سفر میں تعطل سے تعبیر کیا ہے: ''شبنم اپنے خالق کی ہنرمندی وفن کاری کی ترقی معکوس (Anti Climax) کا دوسرا نام ہے اور فی الجملہ کم عیاری کے حیرت زا نمونے سے عبارت ہے۔''(۱) سلیمان اطہر جاوید کی نظروں میں ''فن اور فکر دونوں عناصر کی کارفرمائی اس میں افزوں ہے۔''(۲) اور شمیم احمد کے نزدیک ''شبنم ان کا سب سے خام اور بھونڈا تجربہ ہے۔''(۳) خلیل الرحمٰن اعظمی کا خیال ہے کہ ''اس میں عریاں نگاری کا کچھ حصہ اور بڑھ گیا ہے۔''(۴) سلیمان اطہر جاوید کے مطابق اس ''میں جنس اور عریانی ہے ضرور، پر کم کم بلکہ بہت کم۔''(۵) ایک اور صاحب اسے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے مقابلے میں کم زور ٹھہراتے ہیں۔(٦)

اس ناول کے تعلق سے یہ تاثر بھی عام رہا ہے کہ یہ ناول نہیں Scandal Writing ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی جیسے سنجیدہ نقاد کو یہ تسامح ہوا ہے کہ ''اس ناول میں یونیورسٹی کے پروفیسروں کی زندگی اور ان کی

اخلاقی کم زوریوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔" (۷) یہ بات درست نہیں، اور یہ بات اگر اس ناول کے ایک ضمنی کردار پروفیسر محمد بیگ کی ذات کو پیش نظر رکھ کے کہی گئی ہے تو بھی غلط ہے، کیوں کہ ناول میں یونیورسٹی کی ایک طالبہ شبنم اور انگریزی روزنامے کے مدیر ارشد علی خاں کا معاشقہ بیان کیا گیا ہے، نہ کہ کسی پروفیسر کا۔ ابوسعادت جلیلی نے عزیز احمد کے ناولوں کی تعداد اور ان کی ادبیت کے گراف (ترسیم) کی مدد سے اسے ایک اوسط درجے کا ناول قرار دیا ہے۔ (۸) سلیمان اطہر جاوید نے، اسے 'ہوس' اور 'مرمر اور خون' کی قبیل کا ناول قرار دیا ہے۔ (۹) غرض اس کثرت تعبیر نے شبنم کی معنوی اور فنی حیثیت کو تقریباً دھندلا دیا ہے۔

اگر ہم اس ناول کا سنجیدگی سے مطالعہ کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ اس ناول کی دو سطحیں ہیں۔ ایک واقعاتی یا ظاہری سطح اور دوسری علامتی سطح۔ ان دونوں سطحوں کے اتصال ہی سے ناول کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔ اس کی وجہ سے یہ ناول ایک تمثیلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ واقعاتی سطح پر یہ ناول بہ ظاہر ایک عشقیہ قصہ ہے، جس کے تین ضلعے ہیں: ارشد علی خاں، شبنم اور نوازش علی خاں۔ ان کے علاوہ، قصے کے دوران اور دیگر کردار بھی سامنے آتے ہیں جو شبنم پر مرتے ہیں: مثلاً پروفیسر محمد بیگ، منظور حسین اور صدیقہ۔ لیکن اسی واقعاتی یا ظاہری سطح پر یہ ناول عزیز احمد کی ہنر مندی سے بھی عبارت ہے کہ انھوں نے قصے کو بیان کرنے کے لیے مختلف تکنیکیں استعمال کی ہیں۔ اگرچہ ناول کا آغاز روایتی بیانیہ سے ہوتا ہے لیکن جلد ہی قصہ تحریر کی مختلف ہیئتوں یعنی ناول، افسانے اور خطوط کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ مثلاً پروفیسر محمد علی بیگ خان کے تصنیف کردہ ناول 'زیور گل' کے حوالے سے ناول کی ہیروئن شبنم کے متعلق ابتدائی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ پھر خود شبنم کے رقم کردہ افسانوں کے ذریعے خود اس کی زندگی پر مزید روشنی پڑتی ہے۔ شبنم کا ابتدائی تعارف قاری سے اس طور کرایا گیا ہے کہ قاری کی دل چسپی بڑھ جاتی ہے۔ پھر وہ خطوط ہیں جو ارشد علی خاں اور شبنم نے ایک دوسرے کو لکھے تھے، اور وہ خطوط جو نوازش علی خاں نے شبنم کو لکھے تھے۔ پھر دو چار خط وہ بھی ہیں جو اس ناول کے ضمنی کرداروں مثلاً مرزا قادر بیگ اور صدیقہ وغیرہ نے شبنم کو لکھے تھے۔ عزیز احمد نے ان خطوط سے بیانیہ کا کام لیا ہے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ اس عشقیہ قصے کا تیسرا زاویہ نوازش علی خاں، کہانی میں بہ نفسہ بہت کم موجود ہے، لیکن شبنم کے نام لکھے ہوئے اس کے خطوط اس کی عدم موجودگی کی تلافی کرتے ہیں۔ غرض ان تینوں کے خطوط محض جذبات کا اظہار ہی نہیں، بلکہ قصہ انھیں کے واسطے سے آگے بڑھتا جاتا ہے۔ ارشد علی

خان نے ابتدا میں خطوط اگر چہ دل لگی کے لیے لکھے تھے۔لیکن دل لگی جب دل کی لگی میں بدل گئی تو اس کے خطوط شاعری اور انشاپردازی کا اعلیٰ نمونہ ٹھہرے۔اس سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ عزیز احمد کی نثر 'شاعرانہ نثر' کے الزام سے محفوظ رہی کہ یہ تو ارشد علی خاں کا نجی معاملہ ہے۔اس مراسلت کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ رفتہ رفتہ ارشد علی خاں کا شبہ یقین میں بدلتا گیا کہ شبنم اسے پھانسنے کے لیے اس کے خطوط کو تحریری ثبوت کے طور پر استعمال کرنا چاہتی ہے۔غرض ان خطوط کے ذریعے ناول کے کلیدی کرداروں کے احساسات و جذبات، ان کی نفسیات، ان کی فطرت، ان کی ذہانت، ان کی معصومیت، ان کی عیاریاں، ان کی مصلحتیں سب قاری پر آئینہ ہوجاتی ہیں اور قصے کا ارتقا بھی عمل میں آتا ہے۔گویا کرداروں کا باطن خود ان کی زبانی قاری پر عیاں ہوجاتا ہے جس کے سبب مصنف کسی جانب داری یا تحفظ ذہنی کے الزام سے بچ جاتا ہے۔عزیز احمد نے ان خطوط کی تکنک سے دو کام لیے ہیں: ایک تو بیانیہ، اور دوسرے زمانی ترتیب کی شکست (Dislocation of Time) ان خطوط کی وجہ سے تینوں زمانے کچھ ایسے گڈمڈ ہوگئے ہیں کہ حال میں ماضی کے جلوے نظر آتے ہیں تو ماضی میں حال کے۔یعنی قاری کو پتہ ہی نہیں چلتا کہ کب وہ حال سے ماضی کے واقعات میں چلا گیا اور کب ماضی سے نکل کر حال کے واقعات میں آشامل ہوا۔

زمانی ترتیب کی شکست اور روایتی بیانیہ سے گریز کے لیے عزیز احمد نے 'مختلف زاویوں کے بیانات' والی تکنک سے بھی مدد لی ہے۔مختلف زاویوں کے بیانات سے میری مراد یہ کہ قصے کے درمیان میں واقعات راوی کی بہ جائے ناول کے کردار بیان کرتے ہیں۔یہ تکنک انھوں نے اپنی دوسری تصانیف مثلاً 'خدنگ جستہ' اور 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' میں بھی استعمال کی ہے۔کبھی شبنم اپنے واقعات سناتی ہے تو کبھی نوازش علی خاں اور کبھی پروفیسر اعجاز حسین شبنم کے معاشقوں کی تفصیل سناتا ہے، اور کبھی مختلف لوگوں کی زبانی اور افواہوں کے ذریعے شبنم کے ساتھ پیش آئے ہوئے واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔شبنم کے واقعات کو مختلف لوگوں کی زبانی بیان کرنے کی وجہ سے ایک فائدہ تو یہ ہوا کہ کسی واقعہ/حقیقت کے مختلف گوشے ہماری نظروں کے سامنے آگئے جن کا اظہار ہمارے روایتی بیانیہ کے ذریعے اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور تھا۔عزیز احمد اس تکنک کے ذریعے یہ احساس دلانا چاہتے ہیں کہ حقیقت بڑی پیچیدہ ہوتی ہے اور ایک ہی واقعے کی مختلف تعبیریں ممکن ہیں۔غرض واقعات کے مختلف ابعاد سامنے آنے سے قاری کو کرداروں کے متعلق اپنے طور پر رائے قائم کرنے کی آزادی میسر آئی ہے۔اور بیانیے میں مصنف کی مداخلت کم سے کم تر ہوگئی ہے، جس

کے سبب ناول میں ایک معروضی انداز در آیا ہے۔

لیکن اس ساری ہنروری کے باوجود سلیمان اطہر جاوید کا احساس ہے کہ ناول کا انجام کچھ عجیب سا اور بے ربط سا ہے:

"شبنم کا انجام بے ربط سا محسوس ہوتا ہے۔ گریز میں یہ بات صرف نعیم کی حد تک کہی جاسکتی ہے کہ وہ اپنی کئی محبتوں کے باوجود تشنہ رہتا ہے۔ کسی کو نہیں پاتا۔ جب کہ بلقیس اور ابلیس اپنی اپنی منزلوں کو پالیتی ہیں۔ شبنم میں ہیرو ہیروئن، دونوں مرکزی کرداروں کی زندگی بے منزل معلوم ہوتی ہے۔ناول کا اختتام بہ یک نظر کچھ عجیب سا لگتا ہے۔(۱۰)

سلیمان اطہر جاوید نے بہ ظاہر پتے کی بات کہی کہ ناول کا اختتام کچھ عجیب سا ہے۔لیکن ناول کی محض خارجی سطح کے مطالعے سے اسی نتیجے پر پہنچنا ممکن تھا۔ اناول کی باطنی سطح یعنی ناول کے درون میں کارفرما تصورات اور ان کی پیش کشی کے فنی لوازمات پر ایک ساتھ غور کریں تو ممکن ہے سلیمان اطہر جاوید کے احساس تشنگی کے رفع ہونے کی کوئی صورت نکل آئے۔

عزیز احمد کا دعویٰ ہے کہ ان کے ناولوں کا شمار Novel of Ideas میں ہوتا ہے اور ان کے بیش تر ناول کسی نہ کسی تصور پر مبنی رہے ہیں۔(۱۱) تو ان کے دعویٰ کے پیش نظر لازماً یہ خیال دل میں آتا ہے کہ کیا ان کا ناول 'شبنم' بھی کسی تصور یا تصورات پر مبنی ہے؟ اس تعلق سے عزیز احمد نے تو کوئی ذکر نہیں کیا، جس طرح انھوں نے اپنے ناولوں 'گریز' اور 'ایسی بلندی ایسی پستی' کے پس منظر پر روشنی ڈالی تھی۔ البتہ یہ کتنی دل چسپ بات ہے کہ ان تصورات کی طرف، جن پر یہ ناول منحصر ہے، سب سے پہلے ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے اشارہ کیا ہے: ''اپنے حالیہ ناول 'شبنم' میں انھوں نے یہ سوال اٹھایا ہے کیا محبت بار بار ممکن ہے۔'' (۱۲) آگے وہ لکھتی ہیں:

"اس میں انھوں نے ...... ایک حیاتی اور نفسیاتی مسئلے کو اٹھایا ہے، جو تمام انسانیت کے لیے قابل غور بنا ہوا

ھے۔ اسی کو انھوں نے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ھے۔ ایك طرف تو وہ ذاتی جائداد کے نظریے کو برا بتاتے ھیں، دوسری طرف اسے چھوڑدینے کی صورت میں، اس سے پیدا ھونے والی نفسیاتی الجھنوں اور خرابیوں کو بتایا ھے۔"(۱۳)

''شبنم کی یہی وہ بنیادی فکر ہے جس پر ہمارے نقادوں نے توجہ نہیں دی، اور لوگوں نے توجہ دی تو ان باتوں پر کہ ناول کے واقعات سچے ہیں کہ جھوٹے، کردار حقیقی ہیں کہ فرضی اور کون سا کردار کس شخصیت سے مماثلت رکھتا ہے؟ اس میں جو عریانیت ہے، کیا اسے مصنف کی ذہنی اختراع سے منسوب کریں؟ حالاں کہ ایسی باتوں سے نہ تو ناول کی معنویت کی تفہیم میں مدد ملتی ہے اور نہ ہی ان سے ناول کی فنی عظمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

واقعاتی سطح پر ناول دو ذہین افراد کی عشقیہ داستان ہے، ایسے افراد کی جن کی تربیت حافظ، بیدل، غالب اور جان ڈن جیسے فارسی، اردو اور انگریزی شعرا کی ذہنی صحبت میں ہوئی ہے اور جو اپنی جودت طبع سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ دراصل ان کا ذہنی جمال ہی ایک دوسرے کے لیے کشش کا باعث بنتا ہے۔ یہ کشش محبت میں، محبت آشفتگی میں، اور آشفتگی دیوانگی میں بدل جاتی ہے۔ لیکن داخلی سطح پر یہ ناول صرف ارشد اور شبنم کے وصال و فراق کی داستان سمجھنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ یعنی عزیز احمد نے اس ناول کے واسطے سے عشق کے حسب ذیل پہلوؤں پر غور کیا ہے۔ مثلاً:

عشق کیا ہے؟ کیا محبت اختیاری جذبہ ہے یا غیر اختیاری؟ محبت میں جنس کا کس قدر عمل دخل ہے؟ یعنی کیا یہ محض ایک جبلی خواہش کی تکمیل کا نام ہے یا محض ایک روحانی کیفیت ہے؟ کیا خارجی حالات عشق پر اثر انداز ہوتے ہیں؟ یعنی حالات کے لحاظ سے کیا محبت زندہ رہتی ہے اور کیا یہ مرجاتی ہے؟ عشق کا سماجی موقف کیا ہوسکتا ہے؟ کیا محبت کی بقا کے لیے رشتہ ازدواج سے منسلک ہونا ضروری ہے؟ کیا رشتہ ازدواج محبت کے بغیر ممکن نہیں؟ نظام ازدواج میں محبت کا موقف کیا ہے؟

پہلے تین سوالوں کے جوابات کی معنویت ناول کے خارجی یا واقعاتی سطح سے وابستہ ہے۔ مثلاً واقعاتی سطح پر دکھایا گیا ہے کہ شبنم کے حالات زندگی اور ان کی توجیہہ نوازش علی خاں، پروفیسر محمد بیگ خاں، منظور حسین، صدیقہ، مرزا قادر بیگ اور ارشد علی خاں کے ناموں کی رہین منت ہے۔ یہ صرف نام یا شخصیتیں

نہیں، بلکہ عشق کے مختلف تصورات یا رنگوں کے مظہر ہیں۔ مثلاً منظور حسین، ہوس ناک عشق کا، محمد بیگ خان نیم دلبرانہ و نیم دخترانہ یا نیم دلبرانہ و نیم خواہرانہ عشق کا اور نوازش علی خاں مثالی یا افلاطونی عشق کا مظہر ہے۔ ارشد علی خاں کے نزدیک عشق ایک حیاتی لازمہ ہے جو جسم کے بغیر ممکن نہیں، اور یہ بار بار بھی ممکن ہے۔ ارشد علی خاں نے زیبا سے پیار کیا تھا، امیراس پر جان دیتی تھی، اور شبنم اس کے معشوقوں کی فہرست میں ایک نیا نام تھا۔ 'گریز' کے نعیم الحسن نے بھی بلقیس کو چاہا، اسے میری پاول سے محبت ہوئی، اس نے برتھا کے جسم سے لطف اٹھایا۔ ایلس کے عشق میں وہ ایسا دیوانہ ہوا کہ اس سے شادی کرنا چاہی۔ ان دونوں ناولوں کے واقعات کے ذریعے عزیز احمد یہی کہنا چاہتے ہیں، چاہے وہ رفیعہ سلطانہ ہوں یا شبنم، وہ اسے مانیں کہ نہ مانیں، کہ محبت بار بار بھی ممکن ہے۔ یعنی جب عشق کا تعلق جبلت سے ہے تو جس طرح جبلت سے وابستہ دیگر جذبے جیسے غم، غصہ، پیار، مسرت اور نفرت وغیرہ، حالات وواقعات کے تابع ہوتے ہیں یعنی حالات موافق ہوں تو ظاہر ہوتے ہیں اور وقت کے ساتھ فرو بھی ہو جاتے ہیں یا دب جاتے ہیں، اسی طرح عشق کا جذبہ بھی بار بار نمودار ہوسکتا ہے اور بار بار مٹ یا دب بھی سکتا ہے؛

"جنوں کی یہ کشش کچھ عجیب وغریب چیز ہے۔ ایک ہزار ایک چیزیں ایسی ہیں جو اسے فنا کرسکتی ہیں۔ سوکھی گھاس میں آگ کی طرح، یہ سلگ اٹھ سکتی ہے۔ ہوا چلتی رہے تو یہ دھکتی رہتی ہے ورنہ پھر اسی تیزی سے بجھ بھی جاتی ہے، گویا کسی نے سیلاب کے دروازے کھول دیے ہوں۔(١٤)

وہ چیز جسے عشق کہتے، فراق میں بھی کچھ دنوں کے بعد مٹ جاتی ہے۔ عشق ہر چیز کی طرح فانی ہے۔ وصال کی طرح فراق کی طرح جیسے ریگستان میں پانی۔(١٥)

یہی نہیں ارشد علی خاں کے نزدیک رشتۂ ازدواج محبت کے لیے زہر ہے۔ اس کے ساتھ ہی جناب رشیدی، اپنی معشوقہ سرمدی کے ساتھ جب شادی کرتے ہیں تو ان کے تعلق سے ارشد کے خیالات ملاحظہ فرمایئے؛

"جس عاشقی کو بے چاری سرمدی نے اپنے خون سے سینچا ھے، اب روح کی جگه جسم کا مرکز بن جائے گا، اور پھر محض گھر اور خانه داری، روزمره کا سودا سلف، ترکاریاں گوشت، غرض اسی شعله طور کا خاتمه همیشه بچوں کے رونے اور نعمت خانے پر ھوتا ھے۔(۱۶)

عشق اور رشتۂ ازدواج کے اس تصور کے رد میں کھلر صاحب کہتے ہیں:

"ناول میں جو فلسفۂ عشق پیش کیا گیا ھے، وہ بھی اپنے خام پن کی وجه سے نوجوانوں اور طلبا کے لیے قابل توجه ھوسکتا ھے۔ لیکن ادب کا بالغ قاری اسے سراھنے کی به جائے ناپسند ھی کرے گا۔(۱۷)

لیکن ارشد علی خاں کے مطابق عاشق و معشوق جس جذبے کو خون دل سے سینچتے ہیں، وہ ماورائے بدن پائی جانے والی لطافت (یعنی عشق) رشتہ ازدواج کے سبب رفتہ رفتہ ختم ہوجاتی ہے۔ خانہ داری کی ضرورتیں اسے قتل کر دیتی ہیں اور عورت و مرد کے درمیان صرف ایک اخلاقی رشتہ باقی رہ جاتا ہے، جسے وہ مجبوراً نبھاتے ہیں۔ اس ازدواجی رشتے کے سبب شوہر بیوی کو بلا شرکت غیرے اپنی ملکیت جانتا ہے۔(۱۸) اس لیے ازدواجی نظام سے انحراف ہی میں عشق کی بقا ممکن ہے۔ اس پر تفصیل سے گفتگو عزیز احمد کے تصورات والے باب میں ہوگی۔ غرض یہ وہ مسائل ہیں جنھیں عزیز احمد نے شبنم سے قبل بھی اپنی مختلف تصانیف میں پیش کیا ہے۔

اس ساری گفتگو کے باوجود سلیمان اطہر جاوید کا اٹھایا ہوا سوال کہ ناول کا انجام غیر فطری سا ہے، تشنہ جواب ہی رہا، کیوں کہ ہم نے ناول کے درون میں کارفرما تصورات کا جائزہ تو لیا لیکن ان فنی لوازمات پر غور نہیں کیا جنھیں عزیز احمد نے اپنے تصورات کی پیش کشی کے لیے ایک ہنر کے طور پر استعمال کیا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ یہ قصہ بہ یک وقت بیان کی دونوں سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ اس وجہ سے اس قصے میں ایک تمثیلی شان پیدا ہوگئی ہے۔ بلکہ یہ تمثیلی پیرایہ ہی؟؟ جو اس ناول کو نہ صرف ایک عشقیہ تمثیل کا موقف عطا کرتا ہے بلکہ اس کی فنی تکمیل کا جواز بھی فراہم کرتا ہے۔ لہٰذا لازم ہے کہ اس ناول کا ایک عشقیہ تمثیل کے

طور پر جائزہ لیا جائے۔

(۲)

اس سے پہلے کہ اس ناول کو عشقیہ تمثیل قرار دیا جائے، یہ لازمی ہو جاتا ہے کہ پہلے ہم درج ذیل امور کا جائزہ لیں۔

۱۔ کیا عزیز احمد واقعی تمثیل لکھنا چاہتے تھے؟

۲۔ وہ کون سے محرکات ہیں جنھوں نے عزیز احمد کو تمثیل لکھنے پر مائل کیا؟

۳۔ کس حد تک یہ ناول تمثیل کی بلکہ عشقیہ تمثیل کی خصوصیات پر پورا اترتا ہے؟

مندرجہ ذیل امور کے جائزے کے لیے عزیز احمد کی حسب ذیل تصانیف کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ ان ساری تصانیف میں زمانی اور معنوی اعتبار سے ایک رعایت پائی جاتی ہے۔

۱۔ ابسن کے 'ماسٹر بلڈر' کا ترجمہ 'معمار اعظم' اور اس کا مقدمہ از عزیز احمد (1939)

۲۔ 'گریز' (ناول) 1943

۳۔ 'ایسی بلندی ایسی پستی' (ناول) 1948

۴۔ افسانے:

مدن سینا اور صدیاں (1946)

رقص ناتمام، مشمولہ رقص ناتمام 1947

میرا بھائی میرا دشمن 1947

کالی رات، 1949

زریں تاج، 1949

آب حیات، 1950

تصور شیخ، مشمولہ 'بے کار راتیں' 1950

۵۔ 'اقبال: نئی تشکیل' (تنقیدی مطالعہ) 1947

۶۔ ''سب رس کے مآخذ و مماثلات'' (تنقیدی و تحقیقی مقالہ) 1950

ان ساری تصانیف میں حسب ذیل مناسبتیں پائی جاتی ہیں۔

زمانی مناسبت:

زمانی اعتبار سے ان میں سے بیش تر تصانیف 1950-1945 کے دوران میں لکھی گئی ہیں۔ سوائے ناول 'گریز' اور ابسن کی تصنیف 'ماسٹر بلڈر' کے ترجمے 'معمار اعظم' کے۔ اگر مدت ایک دہے کی مقرر کرلی جائے تو ساری تصانیف بیسویں صدی کے پانچ دہے سے تعلق رکھتی ہیں۔ دراصل اس دہے میں لکھی گئی تصانیف میں ایک خاص تصور ایک مخصوص اسلوب سے عزیز احمد کی دل چسپی نمایاں طور سے نظر آتی ہے۔ تصور ہے: 'عورت ایک جائداد' اور 'بغیر مناکحت جنسی رشتے کا قیام' اور اسلوب ہے: استعارہ سازی اور تمثیل نگاری۔

موضوعی مناسبت:

موضوعی اعتبار سے 'گریز' اور 'شبنم' کے درمیان تصور عشق اور اس کی تفہیم کی مناسبت پائی جاتی ہے۔ جب کہ 'ایسی بلندی ایسی پستی، مدن سینا اور صدیاں، زریں تاج، رقص ناتمام اور معمار اعظم کے درمیان میں عورت ایک 'جائداد' اور 'ازدواجی نظام' سے انحراف کے موضوع کی مناسبت پائی جاتی ہے۔ ان ساری تصانیف میں یہ احساس پایا جاتا ہے کہ یہ ازدواجی نظام ہی ہے جو عورت کی خودداریت اور اس کی حرمت نفس کا قاتل ہے، اور جو مرد کی نفسیات میں 'حق ملکیت' کے تصور کو فروغ دیتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عزیز احمد 1939-1935 کے دوران میں ہنرک ابسن کے ڈرامے 'ماسٹر بلڈر' کے ترجمے میں مصروف تھے۔ لہٰذا اس کے افکار و تصورات، خصوصاً 'عورت ایک جائداد' کے تصور سے بے حد متاثر ہوئے، اور اس تصور اور اس کے مختلف پہلوؤں کو اپنی مختلف تصانیف میں مختلف پیرایوں کے ساتھ پیش کرتے رہے۔

معنوی مناسبت:

معنوی اعتبار سے شبنم، مدن سینا اور صدیاں اور زریں تاج، ان سب میں قدر مشترک تلاش ہے، اور تلاش کا عنصر ہماری داستانوں کا، جو بیش تر تمثیلی پیرائے کی حامل ہوتی ہیں، اساسی عنصر ہے۔

پیرایہ یا اسلوب کی مناسبت:

'سب رس کے ماخذ و مماثلات' اور 'معمار اعظم' کے پیش لفظ میں عزیز احمد نے استعارہ سازی اور تمثیل نگاری کے فن پر خاصی تفصیل سے لکھا ہے۔ 'معمار اعظم' کے پیش لفظ میں انھوں نے لکھا ہے:

"ڈرامے کے واقعات جو بہ ظاہر معمولی ہیں اور

قدرتی اسباب و علل کے پابند ہیں، ایک پوشیدہ حقیقت کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ پورا واقعہ اس پوشیدہ حقیقت کا مکمل استعارہ ہوجاتا ہے۔(۱۹)

لہٰذا ہنرک ابسن کے ڈرامے 'معمار اعظم' کے ترجمے کے دوران عزیز احمد کو احساس ہوا کہ کسی بھی تخلیق میں استعارے کی وجہ سے معنی کے امکانات بڑھ جاتے ہیں، اور تمثیل دراصل واقعہ کو استعارے میں ڈھالنے کا فن ہے۔ گویا عزیز احمد نے ابسن سے عورت ایک جائداد کا تصور ہی نہیں بلکہ تخلیق یا واقعہ کو مجاز میں ڈھالنے کا فن بھی مستعار لیا ہے۔

'تخلیق میں معنویت کی دو دو سطحیں پیدا کرنے کا شغف' کی ایک اور وجہ سب رس اور عالمی تمثیلی ادب کا مطالعہ بھی ہے جس کا مظہر ان کا مضمون 'سب رس کے ماخذ و مماثلات' ہے۔ لہٰذا 1945-1950 کے دوران میں لکھے گئے ان کے بیش تر افسانوں میں، مثلاً مدن سینا اور صدیاں، میرا بھائی دشمن، کالی رات اور زریں تاج وغیرہ میں استعاراتی اور تمثیلی اسلوب نمایاں طور سے نظر آتا ہے اور سب رس کے تحقیقی مطالعے کے بعد انھیں یہ احساس ہوا:

"سب رس کے بعد مثالیہ کا اور کوئی نادر نمونہ اردو میں نہیں ملتا اور شاید عشق کی حد تک تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ قصۂ حسن و دل اتفاق ہی سے لکھا گیا...... اس قسم کے اور مثالیہ لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آیا۔(۲۰)

شاید اسی سبب سے عزیز احمد کے دل میں یہ خیال آیا ہو کہ عہد جدید میں ایک عشقیہ تمثیل لکھی جائے۔ سو انھوں نے یہ عشقیہ تمثیل لکھی۔

چوں کہ تمثیل (بقول عزیز احمد مثالیہ) کے متعلق خود عزیز احمد کا مضمون حرف آخر کی حیثیت رکھتا ہے، لہٰذا بہ حیثیت تمثیل شبنم کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی مقرر نشانیوں کو پیش نظر رکھنا مستحسن ہوگا۔ تمثیل کی شناخت سے متعلق وہ لکھتے ہیں:

"بیانیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے، جس میں

حکایت یا بیان، وقت واحد میں دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوئوں کو مجازی اجسام دیے جاتے ہیں۔ اور ان اجسام کے متعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں۔(۲۱) مشرقی مثالیہ میں بہ جائے حیوانی کرداروں کے، انسانی کرداروں کو مثالیہ میں استعمال کیا جانے لگا۔ مثنوی مولانا روم میں بہت سی ایسی مثالیں ملتی ہیں، جو ظاہری طورپر مقصود بالذات کہانی ہے۔ ہر کردار منفرد صفات رکھنے والا فرد ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ ہر کردار کا ایک عین یا جوہر بھی پیدا ہوتا ہے جس سے کہانی کے اندرونی معانی یا اس کی اندرونی تشریح پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح کہانی کی دو سطحیں پیداہوجاتی ہیں، ایک ظاہری اور بیرونی، دوسری باطنی اور اندرونی۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی حقیقی۔(۲۲)

یہ تو خصوصیات ہوئیں ''مثالیہ'' یعنی تمثیل کی لیکن۔ لیکن عزیز احمد کے مطابق، عشقیہ تمثیل کی، ان کے علاوہ کچھ اور خصوصیات بھی ہوتی ہیں، جو انھوں نے عالمی عشقیہ تمثیلوں کے مطالعے کے بعد اخذ کی ہیں:

دستور عشاق (قصہ حسن ودل) اور رومان گل میں، بادی النظر میں تین بڑی اہم خصوصیات مشترک ہیں:

۱۔ آداب ومراحل عشق کا بیان

۲۔ اس بیان کے لیے مثالی قصے کی ہیئت کا استعمال،

۳۔ اس مثالی داستان کا منتہیٰ اور مراحل عشق کی اصل منزل کسی پراسرار رمز یا علامت کی تلاش۔(۲۳)

ایسے قصوں میں وصال کی دو منزلیں ہوتی ہیں۔ ایک وصال عارضی اور دوسرا وصال حقیقی، اور قصے کے مدارج یوں ہوتے ہیں: ا۔طلب، ب۔وصال عارضی، ج۔فراق، د۔وصال حقیقی۔(۲۴)

ناول 'شبنم' میں عشقیہ تمثیل کے محولہ بالا سارے عناصر موجود ہیں اور قصے کے سارے مدارج بھی۔ملاحظہ فرمایئے:

۱۔ آدب و مراحل عشق:

واقعاتی سطح پر شبنم اور ارشد علی خاں کا معاشقہ کچھ اور نہیں آداب و مراحل عشق کا بیان ہے۔جس میں عشق کی ساری کیفیات اور عشقیہ قصے کے سارے مدارج بھی پائے جاتے ہیں۔مثلاً شبنم کو پانے کی خواہش 'طلب' ہے۔شبنم کے لیے، ارشد علی خاں اپنے دل میں ایک درد ایک کسک محسوس کرتا ہے، اس کے لیے نظمیں لکھتا ہے۔یہ 'عشق' ہے۔دونوں کا ہوٹلوں میں ملنا، تھیٹروں میں ملاقاتیں کرنا، پھر بوسہ بازی، یہ 'وصال عارضی' ہے۔تھیٹر کے بوسے والے واقعہ کے بعد، شبنم ارشد علی خاں سے ملنے سے گریز کرتی ہے، اور ارشد علی خاں تڑپتا ہے، آہیں بھرتا ہے۔یہ 'فراق' ہے، اور آخرش 'وصال حقیقی'۔لیکن اس وصال حقیقی کے ساتھ ہی شبنم نے ترک محبت کا اعلان کیا۔اور یہی وہ رموز ہے جس کی حقیقت ناول کی واقعاتی سطح پر سمجھ میں نہیں آتی، اور انجام کچھ بے تکا سا محسوس ہوتا ہے۔

۲۔ بیان کے لیے مثالیہ قصے کی ھئیت کا استعمال:

مثالیہ قصے کی ہئیت کی ابتدا تو شبنم کے ٹھکانوں کے اعلان کے ساتھ ہی ہو جاتی ہے۔ناول میں شبنم کے خطوط سے پتہ چلتا ہے کہ عالم گیر نگر میں اس کا ٹھکانہ بکاولی باغ ہے، اور فرخندہ نگر میں گلستان۔آپ نے بھی غور کیا ہوگا کہ دونوں جگہ شبنم کا ٹھکانا باغ ہے، اور واقعتاً بھی شبنم باغ کے پھولوں، پتیوں اور کلیوں پر ٹھکانہ کرتی ہے۔اس اشارے کے ساتھ ہی ناول کی شبنم ایک تمثیلی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔بکاولی باغ کی رعایت سے ہمارا ذہن گل بکاولی کی طرف منتقل ہوتا ہے جو داستانوں یا عشقیہ قصوں کے لحاظ سے، کسی باغ کے حوض میں یا چشمے میں کھلتا ہے، اور ساتھ ہی ذہن میں بکاولی کی عشقیہ داستان بھی روشن ہو جاتی ہے۔ان ساری رعایتوں کے سبب نہ صرف قصہ کا تمثیلی روپ نمایاں ہونے لگتا ہے بلکہ شبنم کا ایک عین یا جوہر بھی عیاں ہو جاتا ہے جو کہانی کے اندرونی معانی کی تفہیم میں ہمارے لیے آسانیاں فراہم کرتا ہے۔

۳۔ رمز کی تلاش:

عزیز احمد کے مطابق عشقیہ تمثیلیں ہوں کہ عام داستانیں، تلاش و تجسس ان کی بنیادی قدر ہوتی ہے:

کبھی یہ تلاش پھول کی ہوتی ہے، جو پھول بھی ہے اور کوئی بڑی بے مثل حسینہ بھی۔جیسے گل بکاولی

یا Roman Da Lal کا گلاب۔ یہ ایک طرح سے رازِ عشق، یا رازِ حیات یا رازِ حسن کی تلاش بھی۔(۲۵)
تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمۂ آبِ حیات کی تلاش ہے۔(۲۶)
بکاولی پھول بھی ہے، چشمہ بھی ہے اور عورت بھی۔ سب رس میں چشمۂ دہن بھی ہے۔(۲۷)
گویا عشقیہ تمثیلوں کا مضمون 'تلاش' ہوتا ہے۔ کہیں یہ تلاش کسی حسینہ کی ہے، کہیں پھول کی تو کہیں چشمے کی۔ اب ذرا ناول کے ہیرو ارشد علی خاں کا احساس ملاحظہ فرمائیے:

"تین پیاسوں کی نوعیت مختلف تھی۔ پہلی پیاس میں طلب اور جہت متعین تھی۔ دوسری پیاس یہ تھی چشمۂ آب حیات سراب ہے اور پیاس نہیں بجھ سکے گی، اور اب تیسری پیاس یہ تھی کہ چشمۂ آب حیات یہ نہیں تھا مگر کہیں نہ کہیں ہے ضرور...... پھر تلاش کرو۔(۲۸)

شبنم، بکاولی باغ، چشمہ آب حیات اور پھر تلاش...... گویا تمثیل قرار دیے جانے کے سارے امکانات ناول میں پائے جاتے ہیں اور واقعتاً شبنم قصہ ہے تلاش مسلسل کا، اور یہ تلاش ہے چشمۂ آب حیات کی۔ چشمہ آب حیات کا رمز کیا ہے؟ ہم اگر یہ جان لیں تو واقعاتی سطح پر ناول کے انجام میں جو بے ربطی کا احساس پایا جاتا ہے، ممکن ہے وہ جاتا رہے۔
عزیز احمد نے تمثیل کی دو قسمیں بتائی ہیں، ایک سادہ اور دوسری مرکب۔ ان کے مطابق مرکب تمثیل کی اندرونی حکایت کا تعین کرنا آسان نہیں ہوتا۔ کیوں کہ اس کے کردار سادہ تمثیل کے کرداروں کی طرح خصائص کے ترجمان نہیں ہوتے۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

"خالص مثالیہ کے زیادہ تر کردار یقیناً خصائص ہوتے ہیں۔ مگر تمام کردار خصائص نہیں ہوسکتے۔ مذہبی مثالیہ میں کم سے کم ایک کردار، عشقیہ مثالیہ میں کم از کم دو کردار خصائص نہیں بلکہ نمونے کے اشخاص ہوتے ہیں مثلاً کوئی عشقیہ مثالیہ اس وقت تک نہیں لکھا جاسکتا، جب تک عاشق اور معشوق کا بھی بہ حیثیت کردار تعین نہ ہو۔(۲۹)

لہٰذا یہ لازم ہے کہ ناول کے کم از کم دو کردار نمونے کے اشخاص کے طور پر شناخت کیے جائیں اور عاشق اور عاشق اور معشوق بھی بہ حیثیت کردار متعین کیے جائیں۔ یہ ایک دل چسپ اتفاق ہے کہ ناول شبنم کے کرداروں کے تعین کے لیے ملا وجہی کی تمثیل 'سب رس' کی مدد لی جا سکتی ہے۔ اسے اتفاقیہ امر کہیں کہ قصد یہ، کہ اس ناول کے اور وجہی کی تمثیل 'سب رس' کے بہت سے واقعات میں مماثلت پائی جاتی ہے:

۱۔ 'سب رس' میں دل (عاشق) اور حسن (معشوق) ایک دوسرے کو دیکھے بغیر ھی ایک دوسرے پر مرمٹتے ھیں، اور یہ واقعہ ھمارے عشقیہ قصوں کا ایک اھم عنصر ھے۔ شبنم کے ھیرو ھیروئن بھی نادیدہ عاشق و معشوق ھیں۔ ارشد علی خاں شبنم کا مضمون پڑھ کر ھی فریفتہ ھوجاتاھے۔
اور یھی حال شبنم کا بھی ھے۔ اس مناسبت کی بنا پر ارشد کو دل اور شبنم کو حسن قرار دے سکتے ھیں۔

۲۔ سب رس میں چشمہ آب حیات کی تلاش میں نظر نکل پڑتا ھے۔ ناول میں ارشد علی خاں کو چشمہ آب حیات کی تلاش ھے۔ اس مناسبت کے سبب ارشد کو نظر سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ھے۔
گویا ارشد دھرا استعارہ ھے: یعنی عاشق کا اور نظر کا بھی۔

۳۔ 'سب رس' میں زلف چشمہ آب حیات تک پھنچنے کے معاملے میں نظر کی مدد کرتی ھے، اور اسے طلسمی انگوٹھی دیتی ھے، جس کی مدد سے وہ چشمہ آب حیات تک پھنچ پاتا ھے۔ ناول میں خواتین کے صفحے کی ایڈیٹر پرویز ارشد علی خاں اور شبنم کی ملاقات کا اھتمام، اخبار کے دفتر میں کرتی ھے، اور یہ ملاقات شبنم تک رسائی کا ذریعہ بن جاتی ھے۔

اس مناسبت کے سبب پرویز کو زلف، ارشد علی خاں کو نظر اور شبنم کو چشمہ آب حیات قرار دے سکتے ہیں۔ یعنی شبنم وہ چشمہ آب حیات ہے جس کی تلاش ارشد علی خاں کو ہے۔ گویا شبنم بھی دہرا استعارہ ہے۔

حسن کا اور چشمۂ آب حیات کا۔

٤۔ سب رس میں غیر، حسن اور دل کے درمیان جدائی کا سامان پیدا کرتی ہے۔ خود حسن کا روپ دھار کے وصال کی گھڑیوں کے مزے لیتی ہے۔ جس کے سبب حسن دل سے بدظن ہوجاتی ہے۔ ناول میں صورت حال مقلب ہے۔ زیبا جو ارشد کے ساتھ محبت کے سارے مراحل طے کرچکی ہے، بڑے سلیقے سے شبنم کے تعلق سے ارشد کے دل میں بدگمانیوں کے بیج بوتی ہے۔ جس کے سبب ارشد علی خاں کے شبہات پختہ تر ہوجاتے ہیں۔ گویا زیبا غیر کہلانے کی مستحق ہے۔

٥۔ "سب رس" میں حسن کی سہیلی وفا، حسن و دل کے لیے وصال کا انتظام کرتی ہے۔ انھیں باغ آشنائی تک پہنچاتی ہے۔ ناول میں شبنم کی سہیلی امیر کچھ ایسا ہی موقع دونوں کو فراہم کرتی ہے۔ گویا امیر وفا ٹھہری۔

٦۔ 'سب رس' میں شہزادہ دل کی فرمائش پر نظر حسن کی کھوج میں کل پڑتا ہے، اور حسن کے سارے رموز و اسرار اکٹھا کرتا ہے۔ ناول میں پروفیسر اعجاز حسین ارشد علی خاں کی فرمائش پر شبنم کے متعلق سارے حقائق اکٹھا کرتے ہیں۔

اس مناسبت کے سبب پروفیسر اعجاز حسین کو نظر سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس سے قبل ہم نے ارشد علی خاں کو نظر سے تعبیر کیا ہے۔ پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ دو مختلف افراد کو ایک ہی امر سے Signify کریں۔ مگر 'سب رس' کے واقعات اور مناسبتوں کے سبب یہ نتیجہ غلط بھی نظر نہیں آتا۔ خیر اس بابت گفتگو آگے ہوگی۔

٧۔ 'سب رس' میں خواجہ خضر دل کی رہ نمائی کرتے ہیں۔ اسے صحیح اور فطری مشوروں سے نوازتے ہیں۔ ناول میں پروفیسر اعجاز حسین، ارشد علی خاں کے تصورات کی

> خامیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اسے اپنے زریں مشوروں سے نوازتے ہیں۔ اس مناسبت کے سبب وہ خواجہ خضر بھی ٹھہرے۔ پروفیسر بھی دہرا استعارہ ہوئے، یعنی نظر اور خواجہ خضر دونوں معنویت کے حامل۔

اس جائزے کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اتنی ساری مناسبتیں اتفاق نہیں ہوسکتیں، بلکہ یہ عزیز احمد کے منصوبہ بند ذہن کا نتیجہ ہیں۔ دراصل وہ عہد حاضر میں 'سب رس' کی طرح عشقیہ تمثیل لکھنا چاہتے تھے۔ اور اپنی اس تمثیل کے لیے سب رس سے تحریک ہی نہیں مواد بھی حاصل کیا۔ سب رس اور ناول کے مابین ان مناسبتوں کے سبب اس ناول کو تمثیل قرار دینے میں کوئی قباحت نہیں ہونی چاہیے، اور ان مناسبتوں کے سبب ناول کے بیش تر افراد نمونے کے اشخاص کے طور پر شناخت کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن چشمۂ آب حیات کا رمز ہنوز حل طلب ہے

نمونے کے اشخاص کے طور پر بیش تر افراد کی شناخت تو ہوچکی، لیکن بہ قول عزیز احمد بہ حیثیت کردار، عاشق اور معشوق کا تعین بھی ضروری ہے، جو ابھی باقی ہے۔

اس مقالے کے پہلے حصے میں ہم نے ذکر کیا ہے کہ شبنم کے چاہنے والے جتنے بھی افراد ہیں، وہ محض افراد نہیں، محبت کے مختلف تصورات کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ مثلاً پروفیسر محمد بیگ، نیم دلبرو نیم دختر یا نیم دلبرو نیم خواہر تصور عشق کی تو منظور حسین ہوس ناک عشق کی نمائندگی کرتے ہیں اور نوازش علی خاں افلاطونی عشق کی۔ گویا یہ کردار تمثیلی قصوں کی طرح کنایہ کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں ہم صدیقہ کو نظر انداز نہیں کرسکتے، کہ شبنم کے چاہنے والوں میں ایک وہ بھی تو ہے۔

صدیقہ کا واقعہ فرخندہ نگر کا ایک عجیب واقعہ ہے، وہ یہ کہ فرخندہ نگر کے ایک نوجوان کی جنس بدل گئی۔ وہ صدیقہ بن گیا۔ لڑکیوں کے ہاسٹل میں، جس میں شبنم بھی قیام پذیر تھی، رہنے لگا۔ وہ لڑکیوں کے ہاسٹل میں رہتے ہوئے دھڑلے سے سگریٹ پیا کرتا تھا/کرتی تھی۔

سوال یہ ہے کہ ناول کی ساخت و بافت میں اس واقعہ کی شمولیت کا جواز کیا ہے؟ اس کا مقام و معنویت کیا ہے؟ کیا عزیز احمد ایک ایسے واقعے کا، جو اپنے زمانے میں سارے شہر کے لیے تحیر و تجسس اور ہیجان کا باعث تھا، ذکر کر کے ناول کو محض ایک حقیقی ٹچ دینا چاہتے تھے، یا انھوں نے محض تفنن طبع کی خاطر

اسے ناول میں شامل کیا ہے، یا اس کی شمولیت کے ذریعے کسی معنویت کو خلق کرنا چاہتے تھے؟ یا کسی کردار کی تفہیم اس واقعہ کے ذریعہ کرنا چاہتے تھے؟

ان سوالوں اور ناول کے تناظر میں جب ہم اس واقعہ پر از سرِ نو غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعہ نہ تو غیر ضروری ہے اور نہ بے محل، بلکہ ناول کے واقعات کی لڑی میں پرویا ہوا ایک موتی ہے، جس کی اپنی آب و تاب ہے۔

بات یہ ہے کہ ناول کے آہنگ اور اس واقعے کے درمیان کچھ ظاہری اور باطنی رعایتیں پائی جاتی ہیں۔ ایک ظاہری رعایت تو یہ کہ شبنم نے اپنے نام آئے ہوئے نوازش علی خاں کے محبت نامے، جو اس نے ارشد علی خاں کو پڑھنے کے لیے دیے تھے، ان میں دو خط صدیقہ کے بھی رہ گئے تھے، جن میں شبنم سے شدید محبت کا اظہار کیا گیا تھا۔ ان دو خطوں کے حوالے سے مصنف نے صدیقہ کی زندگی، صدیقہ اور شبنم کے تعلقات کو قارئین کے آگے بڑے سلیقے سے نمایاں کیا ہے۔ صدیقہ جو شبنم پر مرتی تھی حتیٰ کہ ایک دن اس نے جبراً شبنم کا بوسہ بھی لیا تھا۔ جس پر شبنم کو بڑی کراہت محسوس ہوئی تھی۔ یعنی صدیقہ کی محبت ایک بے ضرر سہی لیکن کراہت انگیز محبت ہے۔

اب ذرا اس واقعہ کی مناسبتیں ملاحظہ فرمائیے، اول تو نوازش علی خاں اور صدیقہ، دونوں کے خطوط ایک ساتھ پائے گئے۔ صدیقہ کے خطوط کے ساتھ ہی، اصل قصہ موقوف ہو جاتا ہے اور صدیقہ کے واقعات کا بیان شروع ہو جاتا ہے دوم نوازش علی خاں کے خط پڑھ کر، ارشد علی خاں کے دل میں نوازش کے تئیں جو ہمدردی پیدا ہوئی تھی، اس سے کچھ زیادہ ہمدردی 'حیاتیات کے بھونڈے لطیفے' (۳۰) یعنی صدیقہ کے تئیں بھی اس کے دل میں جاگی تھی۔ گویا ارشد علی خاں کے نزدیک دونوں کی محبتیں یکساں سلوک کی مستحق ہیں۔ چوں کہ صدیقہ تو قدرت کی ستم ظریفی کا شکار ہے۔ اس لیے وہ شبنم کو صرف چاہنے ہی پر اکتفا کیے ہوئے ہے۔ لطف کی بات یہ کہ صدیقہ نے تو، اپنے حیاتیاتی بھونڈے پن کے باوجود شبنم کو بوسہ لینے کی جرأت کی تھی...... جب کہ نوازش کی محبت اس جرأت سے بھی محروم ہے۔ اس قولِ محال سے عزیز احمد نے نہ صرف طنز کا کام لیا ہے، بلکہ توجیہہ بھی کر دی کہ ارشد علی خاں کے نزدیک نوازش کی افلاطونی محبت بھی صدیقہ کی محبت کی طرح ہے: بے ضرر لیکن کراہت انگیز۔

یہی وہ تاثر ہے جس کی ترسیل عزیز احمد صدیقہ کے واقعہ کے ذریعے چاہتے ہیں، اور صدیقہ کے

واقعہ کی شمولیت کا جواز بھی یہی معنویت ہے۔ دراصل یہ 'گر' (تکنک) داستان گوئی سے مستعار ہے، جسے 'نقل' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ عموماً داستان گوئی میں کچھ ایسے واقعات بھی بیان کیے جاتے ہیں، جن کا داستان کے اصل قصے سے بہ ظاہر کوئی تعلق نظر نہیں آتا لیکن جو کنایہ کی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں اور جو داستان کے اصل قصے کی معنویت کے استحکام و فروغ میں مدد ہوتے ہیں، اور جنھیں اصطلاحاً (نوعیت کے لحاظ سے) نقل لطیفہ اور حکایت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ عزیز احمد چوں کہ داستانوں سے شغف اور عالمی تمثیلی ادب پر گہری نظر رکھتے تھے۔ لہٰذا دیگر تصانیف، مثلاً جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، ایسی بلندی ایسی پستی، بے کار دن بے کار راتیں، اور جل منڈل وغیرہ میں بھی انھوں نے داستانی انداز استعمال کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون سب رس کے ماخذ و مماثلات اور محمد حسن عسکری کی مرتب کردہ تلخیص طلسم ہوش ربا پر عزیز احمد کا پیش لفظ ملاحظہ کیا جائے۔

عزیز احمد نے اس تکنک کی مدد سے اپنے دو مقاصد کی تکمیل کی ہے۔ اول تو اس واقعہ کے سبب نوازش علی خاں کی محبت کے تئیں ارشد علی خاں کے احساسات و تاثرات کا اور شبنم اور ارشد کے اپنے اپنے تصور عشق کے امتیازات کا ہمیں اندازہ ہوا۔ دوم شبنم کی باطنی کشمکش کی تفہیم اور اس کی شخصیت کے تناقص کی توضیح بھی اس واقعہ کے ذریعہ ممکن ہو سکی۔ یوں تو ناول کے واقعاتی سطح پر ارشد کا تصور عشق واضح ہے، جس پر، اس مقالے کے پہلے حصے میں، ہم نے تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ لہٰذا اسے دہرانے کی بہ جائے شبنم کے تصور عشق پر گفتگو احسن ہوگی واقعاتی سطح پر شبنم کا تصور عشق ارشد کے تصور عشق کے برعکس ہے۔ وہ محبت کا ایک سماجیاتی تصور رکھتی ہے۔ وہ محبت اور بدن کے تقدس اور حرمت کی قائل ہے۔ وہ شادی کو محبت کی بقا کا ضامن جانتی ہے۔ وہ بغیر مناکحت جنسی رشتے کے قیام کی قائل نہیں۔ پھر کیا وجہ ہے کہ وہ ارشد علی خاں کی خواہش و ضد کے آگے بے بس ہو جایا کرتی ہے؟

عزیز احمد نے صدیقہ کے واقعہ کے ذریعے شبنم کی باطنی کشمکش اور اس کی شخصیت کے تناقص کی توضیح کر دی۔ نوازش علی خاں کے محبت ناموں کے ساتھ، شبنم کا صدیقہ کے خطوں کو بھی سنبھالے رکھنا (جب کہ وہ صدیقہ سے کراہت محسوس کرتی ہے) بلکہ صدیقہ اور نوازش دونوں کے خطوں کو باہم یک جا رکھنا اس بات کا کنایاتی اظہار ہے کہ لاشعوری طور پر شبنم بھی، ارشد علی خاں کی طرح نوازش کی محبت کو، صدیقہ کی محبت کی مثال مانتی ہے۔ یعنی بے ضرر لیکن کراہیت انگیز محبت۔ یہی وہ لاشعوری احساس ہے جو اس کے اقوال و

افعال کے تفاوت اوراس کی شخصیت کے تناقص کا سبب ہے،اور جو دھیرے دھیرے شبنم کوارشد علی خاں سے قریب کرتا جاتا ہے۔اس کے تصور عشق سے سخت اختلاف کے باوجود،اس کی ہر خواہش کی تکمیل کرنے یا نہ کرنے کی کشمکش میں مبتلا نظر آتی ہے۔ بلکہ اسی لاشعوری احساس کے ہاتھوں، جانے انجانے میں ارشد کی ہر خواہش اور ضد کی تکمیل کرتی جاتی ہےاور پھراپنے عمل کی تلافی کے لیے،اپنے تصور محبت کا نفاذ چاہتی ہے۔ یعنی بیاہ رچانے کے لیےارشد سے اصرار کرتی جاتی ہے۔اور ہر اصرار کے بعد ارشد علی خاں الٹے اس سے مشکوک ہوتا جاتا ہے،لیکن ساتھ ہی شبنم کو حاصل کرنے کی اس کی طلب بھی بڑھتی جاتی ہے۔ قصے کی یہی وہ کشمکش ہے جو قاری کو قصے کی داخلی سطح اور اندرونی معنویت کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔

جب لاشعوری کشمکش کا شکار شبنم، جانے انجانے میں ارشد علی خاں کے تصور عشق کی تکمیل کا سبب بن جاتی ہے،تب اسے احساس ہوتا ہے کہ وصال کی گھڑیوں نے نہ صرف اس کی پاکیزگی کو پامال کیا بلکہ خود اس کے تصور عشق کے کھوکھلے پن کو بھی نمایاں کردیا ہے۔لہٰذا ترک محبت ہی میں اسے اپنی نجات نظر آئی۔اور غالب کے دو شعر بھیج کر اس نے ترک محبت کا اعلان کیا:

تجھ سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبہ خوبی تقدیر بھی تھا
تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

خود شبنم کو بھی احساس ہے کہ اپنی تباہی میں خود اس کا بھی دخل ہے۔لیکن اس نے اپنی لاشعوری کشمکش کو صحیح طور سے سمجھ نہ پانے کے سبب اسے شائبہ خوبی تقدیر سے تعبیر کیا ہے۔البتہ ترک محبت کا اعلان، اس کے ہوش و حوصلے کا اظہار ہے۔شبنم کا اعلان ترک محبت، دراصل ارشد کے حق میں چشمۂ آب حیات کا غائب ہونا ہے۔یوں بھی سب رس کی مناسبتوں اور مماثلتوں کے حوالے سے ہم نے یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ شبنم ہی چشمہ آب حیات ہے۔لہٰذا شبنم کا ترک محبت کرنا چشمہ آب حیات کے غائب ہونے کے مماثل ہے۔گویا وصال ہی ارشد علی خاں کے حق میں چشمہ آب حیات میں انگشتری کے گرنے کے مترادف ہے:

"انگشتری کے گرنے سے چشمے کا غائب ہونا ایک طلسماتی واقعہ ہے۔ عشقیہ روایات کے لحاظ سے اس کی

توجیہ یوں کی جاتی ہے کہ چشمہ آب حیواں (دھن) کا غائب ہوجانا ہوس کی جلد بازی کی سزاتھی۔"(۳۱)

چشمہ آب حیواں کا نظروں سے اوجھل ہوجانا (یعنی شبنم کا ترک محبت کرنا) ارشد علی خاں کے لیے سزا ہو کہ نہ ہو، لیکن اس واقعہ کے سبب، ناول کے واقعاتی سطح پر اور خصوصاً کہانی کے انجام میں جو بے ربطی اور جو غیر فطری پن محسوس کیا جارہا تھا، وہ رفع ہوجاتا ہے، اس کے باوجود سلیمان اطہر جاوید کے اعتراض کا دوسرا پہلو، یعنی ہیرو ہیروئن دونوں کی زندگی بے منزل معلوم ہوتی ہے، ہنوز توجیہ طلب ہے۔

واقعاتی سطح پر شبنم کے ترک محبت کا اعلان دراصل اس بات کا اظہار ہے کہ وہ لغزش کے بعد سنبھل جانے کی صلاحیت وحوصلہ رکھتی ہے۔ اگر وہ بھی زیبا کی طرح ارشد علی خاں سے ملاقاتیں جاری رکھتی تو مطلب یہ ہوتا کہ ارشد علی خاں کے تصور عشق کو تقویت پہنچا رہی ہے۔ لہٰذا واقعاتی سطح پر شبنم کے ترک محبت کا اعلان داخلی سطح پر چشمہ آب حیواں کے اوجھل ہوجانے یعنی ارشد علی خاں کے تصور عشق کو رد کرنے کے مماثل ہے۔ گویا شبنم کا ارتداد ہی اس کی منزل ہے۔

غرض قصے کے واقعاتی سطح اور داخلی سطح کے اتصال وتطبیق ہی سے یہ معنوی وحدت جنم لیتی ہے۔ کہ چشمہ آب حیات کا نظروں سے اوجھل ہونا دراصل دونوں کے تصور عشق کا پادر ہوا ثابت ہونا ہے۔ یعنی نہ تو تعبیر مناکحت جنسی رشتے کا قیام عشق کے وجود کا ضامن ہے اور نہ ہی محض نظام از دواج عشق کی بقا کا موجب۔

اس معنویت کا احساس کہانی کی دونوں سطحوں کے اتصال وتطبیق ہی سے ممکن ہے ورنہ محض واقعاتی سطح پر شبنم کا انجام Abrupt محسوس کیا جارہا تھا۔ معنویت کی تکمیل کے بعد اس خیال کے اظہار میں کوئی تامل نہیں رہا کہ شبنم عہد حاضر کی عشقیہ تمثیل ہے۔ لیکن آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ نہ تو اس تمثیل کے بیش تر کردار خصائص کے ترجمان ہیں اور نہ اس قصے کی اندرونی حکایت کا آسانی سے تعین کیا جاسکتا ہے، جب تک کہ ملا وجہی کے سب رس اور اس ناول کے مشترک ومماثل عناصر کے تناظر میں اس ناول کا جائزہ نہ لیا جائے۔ لہٰذا عزیز احمد کے مطابق شبنم ایک مرکب عشقیہ تمثیل ہے۔(۳۲) جو دو مختلف تصورات عشق کے خام پن کو نمایاں کرتی ہے۔ خصوصاً ارشد کے تصور عشق سے نجات پانے کا اعلامیہ ہے۔

ارشد علی خاں کے تصور عشق کی خامیوں کی طرف اشارہ تو اس تمثیل جدید کے خواجہ خضر یعنی پروفیسر اعجاز حسین نے پہلے ہی کردیا تھا:

منکوحہ محبوبہ بھئی خوب، خوب نظریہ ہے۔ لیکن...... چلے گا نہیں۔ (۳۳)

اور واقعی یہ چلنے والا نظریہ نہیں۔ کیوں کہ پروفیسر اعجاز کے مطابق محبت بڑی مادی چیز ہے۔" (۳۴) اور "افزائش نسل کا محرک لاکھ طرح کے حسین دھوکے دیتا ہے۔ عشق اور محبت اسی محرک کی ایجادیں ہیں"۔ (۳۵) اس جدید خواجہ خضر (عقل) کے مطابق افزائش نسل ہی اصل حقیقت ہے۔ عشق وشق محض دھوکا ہے۔ چاہے وہ سماجی رسم یعنی بیاہ کے نام پر کیا جائے یا ازدواجی نظام سے انحراف کے طور پر، یا پھر عورت کی خودداریت کے تحفظ کے نام پر۔ دراصل یہ خیالات ان خوش نما فلسفوں کی آڑ میں محض حیوانی سطح پر جنسی تعلقات کو فروغ دینے اور ایک غیر معاشرتی زندگی کے لیے راہ ہموار کرنے کے سوا کچھ نہیں ہے۔

اس نئے خواجہ خضر یعنی پروفیسر اعجاز حسین کے نام پر یاد آیا کہ ہم نے سب رس کی مناسبتوں کے حوالے سے ارشد علی خاں اور اعجاز حسین دونوں کو نظر سے Signify کیا ہے۔ گفتگو کے اس مرحلے پر پہنچ کر ناول کی واقعاتی سطح پر رونما ہونے والے واقعات پر پھر سے نظر ڈالیں۔

ارشد علی خاں نے اپنے عشق کی داستان صرف پروفیسر اعجاز حسین کو سنائی، گویا وہ اس کے مونس و غم خوار ہوں۔ پھر شبنم کے متعلق جان کاری کے لیے ان سے مدد مانگی۔ پھر کیا تھا، اتنی سی گذارش پر پروفیسر اعجاز حسین اٹھ کھڑے ہوئے، اپنی بدہئیت ہیٹ سر پر لگا، دھوپ، چھاؤں اور لو میں دوڑے پھر رہے ہیں۔ ایک ایک سے پوچھ رہے ہیں۔ لوگوں سے شبنم اور اس کے خاندان سے متعلق حقائق اکٹھے کر رہے ہیں۔ کبھی نوازش سے دوستی بڑھا رہے ہیں، اسے جام پہ جام پلا کے شبنم اور اس سے منسوب مردوں سے متعلق تفتیش کر رہے ہیں۔ خود اس کے اور شبنم کے تعلقات کے بارے میں کرید کرید کر پوچھ رہے ہیں۔ گمان گذرتا ہے کہ شبنم سے شادی ارشد علی خاں نہیں، خود یہ کرنے جا رہے ہوں۔ شبنم کی دوشیزگی کے معاملے میں پروفیسر اعجاز حسین بھی اتنے ہی متجسس ہیں جتنا کہ ارشد علی خاں۔ گویا دونوں کی فطرت ایک جیسی ہے۔ بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ہیں یہ ارشد علی خاں کے ہم زاد تو نہیں؟

اس موقع پر سب رس کی مناسبتوں کی بنا پر اخذ کیے ہوئے نتیجے کو، یعنی ارشد علی خاں اور اعجاز حسین دونوں نظر ہیں، یعنی ایک ہی شخص ہیں، سامنے رکھیں تو اس بات کو قبولنے میں تامل نہیں ہوگا کہ واقعتاً دونوں ایک ہی شخصیت کے دو روپ ہیں، یعنی ارشد علی خاں منہ زور جبلت کا تو اعجاز حسین فراست و عقل کا۔ دراصل یہ Split Charector کی تکنیک ہے۔ بقول ممتاز شیریں، آلڈس ہکسلی Aldous Huxley سے منسوب

اس Alter Ego کی تکنک کو اردو ادب میں عزیز احمد نے پہلی بار اپنے افسانے اور بستی نہیں یہ...... میں استعمال کیا تھا۔(۳۶) اس افسانے کی ابتدا میں الف خاں اور بے خاں دو مختلف افراد نظر آتے ہیں لیکن کہانی کے اختتام پر ہمیں یہ احساس دلایا گیا ہے کہ یہ دونوں ایک ہی شخص کے دو مختلف روپ ہیں۔ الف خاں شخصیت کے جبلی پہلو کا اور بے خاں دانش وفراست Intellect اور منہ زور جبلت کو قابو میں رکھنے والی قوت کا استعارہ ہے۔ اور ان دونوں پیکروں کے اتصال اور ادغام ہی سے شخصیت کی تکمیل ہوتی ہے۔

Split Character کی تکنک کو اپنے افسانے 'اور بستی نہیں یہ......'' میں پہلی بار استعمال کرتے ہوئے، عزیز احمد کو قاری کی صلاحیت پر شاید بھروسا نہیں تھا۔ سوانھوں نے افسانے میں کچھ ایسے واضح اشارے چھوڑے ہیں کہ ان کے ذریعہ قاری کی توجہ تکنک کی طرف مبذول کرانے میں انھیں کامیابی تو ملی۔ لیکن فنی اعتبار سے فن پارے کو صدمہ پہنچا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ کسی بے سلیقہ عورت نے میک اپ تو کرلیا، لیکن غازہ، سرخی، کاجل وغیرہ جزو چہرہ نہ بن سکے، چھاؤں کی صورت چہرے پہ رہ گئے۔ لیکن شبنم تک پہنچتے پہنچتے انھیں اپنے قاری کی فراست پر یقین آچکا تھا، لہٰذا شبنم میں انھوں نے اس تکنیک کو اس فن کاری کے ساتھ برتا ہے کہ وہ کہانی کے آہنگ میں یوں شامل ہے جیسے سینہ ساز میں سر یا رگ سنگ میں شرر۔ لہٰذا قاری کہانی کی داخلی شہادتوں کے حوالے سے اس نتیجے پر پہنچ جاتا ہے کہ ارشد علی خاں منہ زور جبلت کا اور مغرب کی فطرت پسندی کے تحت پروردہ عشق کا استعارہ ہے اور پروفیسر اعجاز حسین فراست و دانش کا خصوصاً جنسی آزادی کے تصور کی خامیوں کی طرف اشارہ کرنے والی قوت کا استعارہ ہے۔ اور ان دونوں پیکروں کے اتصال ہی سے ایک مکمل شخصیت کی تشکیل ہوتی ہے۔ ناول کے آخری صفحات، پر، خواجہ خضر کے محولہ بالا جملے، اس بات کا اظہار ہیں کہ جبلت پر فراست غلبہ پا رہی ہے۔ یعنی آزادانہ جنسی تعلقات کے تصور پر سماجی رشتے کا احساس غالب آرہا ہے۔ چوں کہ اعجاز حسین اور ارشد علی خاں ایک ہی شخص کے دو روپ ہیں، اس لیے پروفیسر اعجاز حسین کا اعتراف، دراصل ارشد علی خاں کی شکست یعنی آزادانہ جنسی رشتے کے قیام کے تصور سے برأت کا اعلان ہے۔

اسی طرح کا احساس عزیز احمد کے افسانے زریں تاج 1947، میں بھی پایا جاتا ہے۔ شبنم اور اس مذکورہ افسانے میں اسلوب کی مماثلت اور موضوعی اشتراک کے ساتھ ساتھ دونوں ہیرو کے نام بھی ایک ہیں: ارشد۔ نام کا یہ اشتراک اتفاقی ہو کہ عمداً، لیکن یہ اشتراک معنویت کے سلسلے کی توثیق کرتا ہے۔ زریں تاج کی

قرۃ العین طاہرہ (جس نے ازدواجی نظام سے بغاوت کی تھی) جب ارشد کو اپنی داستان سناتی ہے اور اپنی زندگی کے واقعات کے ذریعے اپنی بغاوت کی اپنی ہی تاویلات پیش کرتی ہے۔ یہ داستاں سناتے سناتے صبح کاذب نمودار ہوتی ہے، تب......

وہ ماضی کی طرف چلی گئی۔ چاندنی میں غائب ہوگئی اور ارشد نے جیپ میں بیٹھ کر محسوس کیا کہ اس کے لیے مستقبل ابھی بہت بہت بہت دور ہے۔ (۳۷)

قرۃ العین طاہرہ ماضی میں چلی گئی۔ اور راشد نے محسوس کیا کہ طاہرہ کے لیے گنجائش صرف ماضی ہی میں ممکن ہے۔ کیوں کہ 'زریں تاج ایک خاص تمدن کی پیداوار تھی' (۳۸) حال میں اس کے وجود کے لیے قطعی کوئی گنجائش نہیں یا پھر مستقبل میں ہو تو ہو۔ لیکن مستقبل میں دور بہت دور، بہت بہت دور ہے۔ اس تمثیل کی معنویت بھی یہی ہے کہ آزادانہ جنسی رشتہ کے قیام کا تصور ہمارے موجودہ نظام یا موجودہ عہد میں تو ممکن نہیں۔

اس نتیجے کی تصدیق کی ایک اور صورت ارشد علی خان کی شخصیت کا تناقص بھی ہے۔ حالاں کہ ارشد علی خاں بھی، زریں تاج کی نور جہاں، شیریں اور زریں تاج یعنی قرۃ العین طاہرہ کے خیالات سے متفق ہے کہ ازدواجی نظام دراصل مردانہ انا کا ساختہ و پرداختہ ہے۔ جس کے سبب عورت کی خودارادیت؟؟ مجروح ہوجاتی ہے کہ مرد عورت کو اپنی جائداد سمجھتا ہے۔ بہ ظاہر تو ارشد علی خاں عورت کی حرمت نفس اور اس کی خودداریت کے تحفظ کا موئید و مبلغ نظر آتا ہے۔ لیکن جب شبنم کو اپنانے کا معاملہ آتا ہے تو اسے شبنم کی دوشیزگی پر شبہ ہوتا ہے۔ اور مختلف ذرائع سے اس کی تصدیق چاہتا ہے حالاں کہ شبنم خود کہتی ہے:

جب میں قانونی طور پر آپ کی ہو جاؤں گی تو پہلی ہی رات آپ مجھے اپنے قابل نہ پائیں تو اسی وقت چھوڑ دیں۔ (۳۹)

اپنی ہونے والی بیوی کو باکرہ دیکھنے کی خواہش کچھ اور نہیں 'مردانہ معاشرہ' کا ایک تصور ہے۔ اس تصور کے پس پردہ، بیوی: بلاشرکت غیرے جائداد' کی نفسیات کارفرما ہے۔ دراصل یہ ایک نفسیاتی تناقض ہے۔ خصوصاً ارشد علی خاں جیسے مردوں کا جو ایک طرف تو جنسی آزادی کے قائل ہیں، لیکن بیوی کے معاملے میں پاک دامنی کے قائل ہیں۔ جو خود پر تو پاک دامنی اور وفاداری کی شرائط عائد کرنے پر تیار نہیں لیکن اپنی ہونے والی بیوی کے لیے لازمی جانتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ شبنم کا ارشد علی خاں ہو کہ گریز کا نعیم الحسن دونوں

اپنی ساری آزاد خیالی کے باوجود مشرق کے مرد معاشرے کے مڈل کلاس کے پروردہ مرد ہیں، جو مغرب کے نئے تصورات اور نئی اقدار سے متاثر تو ہیں لیکن مشرقی مرد معاشرے کی نفسیات سے پوری طرح آزاد بھی نہیں، نتیجتاً کشمکش کا شکار ہیں اور انجام: تلاش مسلسل اور خود فریبی گویا عورت کی آزادی ارادہ وعمل اور آزادانہ جنسی تعلقات کے قیام کے تصورات، دراصل ایک ریاکارانہ آزاد خیالی سے دست کشی کا اعلان شبنم ہے۔ ارشد علی خاں جیسوں کے حق میں ایک طنز بلیغ ہے۔ اس طنز کی بلاغت قصے کی دونوں سطحوں کی معنوی وحدت کے بغیر ممکن ہی نہیں اور پھر قصے کی معنویت اور طنز کی بلاغت کی وحدت سے جس آہنگ کی تشکیل ہوئی ہے وہ تمثیل کے پیرایہ کے بغیر ناممکن ہے۔ لہٰذا جب تک ناول کے تمثیلی پہلو کو پیش نظر نہ رکھا جائے، ناول کے انجام کو Abrupt ناول میں بیان کیے ہوئے تصور عشق کو بچکانہ تصور عشق کی ترویج اور ناول کو پست درجہ کی تخلیق قرار دینے کے فیصلوں کو بے جا بھی تو نہیں کہا جاسکتا۔

شبنم اپنی معنویت اور پیرائے کی وجہ سے عزیز احمد کے تخلیقی سفر میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ یہ محض عشق کی داستان نہیں بلکہ دو دبستان فکر کی کشمکش کی کہانی ہے۔ یہ صرف ارشد علی خاں کے تصورات کی شکست کی کہانی نہیں، تخلیقی سفر میں عزیز احمد کے افکار کی تبدیلی کا اشارہ بھی ہے۔ ناول شبنم ہو کہ افسانہ زریں تاج، ان دونوں تخلیقات کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ مغربی افکار کے تحت پروردہ تصور عشق وجنس سے عزیز احمد نے اپنا دامن چھڑا لیا ہے۔ بات یہ ہے کہ عزیز احمد اپنی نوعمری میں فطرت پسندی اور رومانیت کے زیر اثر عشق، جنس اور ازدواج کے جن تصورات سے متاثر ہوئے تھے اور اپنے افسانوں اور ناولوں کے ذریعہ جن کی ترویج وتشہیر بھی کی تھی، ان سے یک لخت دست کش ہونا اور بہ بانگ دہل ان سے دست کشی کا اعلان کرنا، ناممکن اگر نہیں، تو نفسیاتی طور پر کٹھن ضرور ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کٹھنائی پر قابو پانے کے لیے انھوں نے مجاز کا سہارا لیا اور تمثیلی پیرایہ میں ان تصورات سے دست کشی کا اظہار کیا۔ اگرچہ اپنے ان تصورات سے وہ کلی طور پر دست بردار نہ ہوسکے، لیکن اپنے موقف میں اتنی تبدیلی ضرور کرلی کہ اپنی تخلیقات میں ان تصورات کو پیش کرنے سے گریز کرنے لگے، سوائے افسانہ 'مثلث' (غالباً 1956) کے۔

عزیز احمد کا یہ عمل صرف خام کارانہ تصورات سے نجات پانے تک ہی محدود نہیں، عورت کو ایک سماجی سیاق وسباق کے ساتھ قبول لینے سے بھی عبارت ہے۔ شبنم کے بعد لکھی گئی تصانیف میں، اگرچہ انھوں نے شبنم کے بعد ناول لکھنا چھوڑ دیا عورت کا پیکر خاصا بدلا ہوا ملتا ہے۔ اب وہ عورت کو زیادہ تر بیوی، بلکہ ایک

باوقار بیوی کے روپ میں، جو اپنے ارادے اور عمل کی آزادی رکھتی ہے اور ایک ساتھی کے طور پر مرد کی سرگرمیوں میں شامل ہے پیش کرنے لگے۔(اس کی تفصیل کے لیے ملاحظہ فرمایئے: عزیز احمد کے تصورات: عورت اور ازدواج' از خالد سعید مطبوعہ شب خون 263)

اس ساری تفصیل کا اجمال یہ ہے کہ 'شبنم' تمثیل اور وہ بھی مرکب تمثیل کے فارم میں ایک ناول ہے۔ اردو ادب میں سب رس کے بعد یہ دوسری عشقیہ تمثیل ہے جو نثر میں تصنیف کی گئی۔ ورنہ ہمارے ہاں، نئی شاعری میں ایک آدھ مثال ضرور مل جاتی ہے، مثلاً اختر الایمان کی نظم سب رنگ 1992 جو ایک منظوم تمثیل ہے، (شاید اختر الایمان نے بھی ''سب رس'' سے تحریک حاصل کی ہو اور اسی لیے اپنی تمثیل کا عنوان سب رنگ رکھا) جس میں انھوں نے جانوروں کو تمثیلی کرداروں کے طور پر پیش کیا ہے۔ بہ قول عزیز احمد، انسانی ذات کو مزاج کا پیرایہ عطا کرنا خاصہ مشکل ہوتا ہے۔ (۴۰) لیکن ان کے تخلیقی ذہن نے یہ فریضہ بہ خوبی انجام دیا ہے۔ حق تو یہ ہے کہ یہ کام صرف عزیز احمد ہی انجام دے سکتے تھے۔ اس لیے کہ انھوں نے تمثیلی ادب کے عالمی سرمائے کو کھنگال رکھا تھا، اور وہ فارسی اور اردو کی تمثیلی روایات سے بہرہ ور تھے۔

لہٰذا شبنم صرف عزیز احمد کی تصانیف ہی میں نہیں، اردو ادب میں بھی ایک اہم مقام کا متقاضی ناول ہے۔ شبنم کی معنوی اور فنی حیثیت کے تعین کے بعد، اگر ہم کچھ اور نہیں، صرف یہی مان لیں کہ یہ قصہ اسکینڈل قطعی نہیں ہے، تب بھی عزیز احمد کی ادبی حیثیت کے تعین میں ایک دیانت دارانہ اقدام ہوگا۔

حوالے و اشارے

۱۔ ابوسعادت جلیلی — عزیز احمد کا آخری سنگ میل: شبنم، ماہِ نو، کراچی، جولائی 1986 ص 23
۲۔ سلیمان اطہر جاوید — عزیز احمد کی ناول نگاری، ماڈرن پبلی کیشنز دہلی 1986 ص 57
۳۔ شمیم احمد — اردو کا زندہ جاوید المیہ، نیا دور، کراچی۔ ص 217
۴۔ خلیل الرحمٰن اعظمی — اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ 1979 ص 213
۵۔ سلیمان اطہر جاوید — عزیز احمد کی ناول نگاری، ماڈرن پبلی کیشنز دہلی 1986 ص 57
۶۔ کے کے کھلر — اردو ناول کا نگار خانہ، سیمانت پرکاشن نئی دہلی 1983 ص 92
۷۔ خلیل الرحمٰن اعظمی — اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ 1979 ص 213

۸۔ ابوسعادت جلیلی عزیز احمد کا آخری سنگ میل: شبنم، ماہ نو، کراچی، جولائی 1986 ص 25
۹۔ سلیمان اطہر جاوید عزیز احمد کی ناول نگاری، ماڈرن پبلی کیشنز دہلی 1986 ص 57
۱۰۔ سلیمان اطہر جاوید عزیز احمد کی ناول نگاری، ماڈرن پبلی کیشنز دہلی 1986 ص 57
۱۱۔ عزیز احمد بدتر از گناہ، مشمولہ ہوس، مکتبہ جدید، لاہور تیسری بار 1951 ص 163-165
۱۲۔ رفیعہ سلطانہ فن اور فنکار، مجلس تحقیقات اردو، حیدرآباد، 1961 ص 24
۱۳۔ رفیعہ سلطانہ فن اور فنکار، مجلس تحقیقات اردو، حیدرآباد، 1961 ص 24
۱۴۔ عزیز احمد شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 76
۱۵۔ عزیز احمد شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 330
۱۶۔ عزیز احمد شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 77
۱۷۔ کے کے کھلر اردو ناول کا نگار خانہ، سیمانت پرکاشن نئی دہلی 1983 ص 92
۱۸۔ عزیز احمد شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 59
۱۹۔ عزیز احمد معمار اعظم کا پیش لفظ، انجمن ترقی اردو دہلی 1939 ص 21
۲۰۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 259
۲۱۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 184
۲۲۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 209
۲۳۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 187
۲۴۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 187
۲۵۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 187
۲۶۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 187
۲۷۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 187
۲۸۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 171
۲۹۔ عزیز احمد سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 211
۳۰۔ عزیز احمد شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 238-239

۳۱۔ عزیز احمد	سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 234
۳۲۔ عزیز احمد	سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 210
۳۳۔ عزیز احمد	شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 309
۳۴۔ عزیز احمد	شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 306
۳۵۔ عزیز احمد	شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 309-308
۳۶۔ ممتاز شیریں	مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر نقوش (افسانہ نمبر) ص 1013
۳۷۔ عزیز احمد	زریں تاج، مشمولہ: بے کار دن بے کار راتیں مکتبہ جدید لاہور 1950 ص 90
۳۸۔ عزیز احمد	زریں تاج، مشمولہ: بے کار دن بے کار راتیں مکتبہ جدید لاہور 1950 ص 89
۳۹۔ عزیز احمد	شبنم مکتبہ جدید، لاہور 1955 ص 273
۴۰۔ عزیز احمد	سب رس کے ماخوذ و مماثلات مشمولہ: متاع عزیز 1991 ص 209

(شب خون، الہ آباد)

☆☆☆

میلی چادر کے تانے بانے

ہمیشہ سے یہ میرا احساس رہا ہے کہ بیدی کو پڑھنا ممکن ہے آسان ہو لیکن ان کی تخلیقات سے لطف لینا مشکل ہے اور اس ادبی سفر کے حاصل کی توضیح وتشریح کرنا تو یقیناً مشکل تر ہے سن پینتیس اور چالیس کی پیڑھی کے فن کاروں میں بیدی ہی وہ فن کار ہیں جو ہمارے سامنے جتنے ہیں، اتنے ہی آسمانوں میں اور زمین سے نیچے بھی۔ حال کے ہوتے ہوئے ماضی میں بھی جیتے ہیں اور مستقبل میں بھی۔ ان کی اس تخلیقی شخصیت کی پرچھائیاں تخلیقات پر پڑتی رہتی ہیں۔ جن سے معنویت کے اندھیرے اجالے کا کھیل ان کے افسانوں اور تحریروں میں جاری ہے۔ خصوصاً 'ایک چادر میلی سی' میں اس کھیل کی چھوٹ جا بجا ہے۔ اس ناولٹ کا نمایاں وصف اس کا ایجاز واختصار اور معنوی وحدت ہے۔ یہاں یہ بات واضح کردوں کہ وحدت سے مراد قمر رئیس والی وحدت، جس کا تقاضہ وہ فکشن کے ساتھ اکثر روا رکھتے ہیں، سے نہیں۔ اس سے مراد داخلی ربط سے پیدا ہونے والی معنوی وحدت کی زیریں لہر سے ہے۔ اس کی وضاحت اگلے صفحوں پر کی جائے گی۔ یہ ایجاز واختصار اور معنوی وحدت بیدی کے واقعات کے انتخاب، علامتی پیکروں اور استعاروں کے

برتاؤ، اشاراتی و کنایاتی انداز، اساطیر کے استعمال اور لفظ و معنی کے تخلیقی استعمال سے عبارت ہے۔ اس ناولٹ کے اختصار کا بنیادی سبب واقعات کا انتخاب، علامتی پیکر، استعارے اور اساطیر کا استعمال ہے۔ بیدی نے اپنے مضمون 'افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل' میں لکھا ہے کہ افسانہ نگار کو اس چرندے کی طرح ہونا چاہیئے جو منھ چلاتے ہوئے گھاس اور کنکر کو علاحدہ کر سکے جی ہاں بیدی کنکر کو گھاس سے علاحدہ کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ شاید بیدی کا اشارہ تحریر میں حشو و زوائد اور ان کی قطع و برید کی طرف ہے جب کہ میری مراد ان کے واقعات کے انتخاب سے ہے۔ 'ایک چادر میلی سی' میں کوئی ایک واقعہ بھی ایسا نہیں جو ناولٹ کے معنوی افق کو روشن نہ کرتا ہو۔ ایسے واقعات جن پر کہانی کا ڈھانچہ کھڑا ہو کا انتخاب اہم نہیں۔ بیدی کا کمال تو یہ ہے کہ ایسے واقعات جنہیں ہم سراسر نظر انداز کر جاتے ہیں لیکن بیدی انھیں سے معنویت خلق کرتے ہیں جو ناولٹ میں معنوی وحدت کو ابھارنے میں کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ ایک آدھ مثال دیکھیئے۔

لہولہان منگل، کھیتوں کھلیانوں سے کھینچتے گھسیٹتے، زبردستی شادی کے منڈپ کی طرف لے جایا جارہا ہے۔ وہ گاؤں کے سرپنچوں اور دوستوں کے چنگل سے نکلنا بھی چاہتا ہے اور وہ لوگ اسے دھکے لگاتے ہوئے لے جارہے ہیں۔ اس دھکم پیل میں وہ پانی کے گڑھے میں گر جاتا ہے۔ جہاں منگل گرا تھا۔

> "یہ وہ جگہ تھی جہاں بڑی بڑی کسیوں اور کدالوں
> سے کھدائی کرکے جو ہڑکے پانی کو اندر لایا جاتا تھا اور پھر
> مٹی کے گول گول ٹنڈوں کی مدد سے اوپر جہلم اراعین کی
> کیاریوں کی آبیاری کی جاتی تھی۔ جس کی وجہ سے اس کی
> کھیتیاں سدا بہار رہتی تھیں۔"

منگل کے اس گڑھے میں چاروں خانے چت گرنے سے بند ٹوٹ گیا اور جوہڑ کا پانی بھل بھل کرکے اندر آنے لگا۔ اس کا چہرہ اس کی داڑھی کیچ سے بھر گئے۔ وہ اور بھی مضحک ہوگیا۔ آگے پیراگراف میں بیدی نے مضحکہ خیز منگل کی بارات کو شیو کی بارات سے تشبیہ دی جس کے ہمراہ وہ پاربتی سے شادی کرنے جارہے تھے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس غیر ضروری اور غیر اہم پیراگراف کی موجودگی کا جواز کیا ہے۔ اس سے ناولٹ کی کس واقعیت اور معنویت میں اضافہ ہوا ہے۔ کیا ہم اسے محض بیدی کی حس مزاح یا جزیات نگاری سے تعبیر کریں؟......تو پھر؟

اس سارے واقعہ یا منظر کو منگل اور سلامتی کے ربط، بیوہ بھابی سے منگل کی ہونے والی شادی اور اگلے پیراگراف کے شیو کی بارات کی رعایت سے، شیومت کی اساطیری فضا کے توسط سے دیکھیں تو اس غیر اہم اور فضول سے واقعہ کا علامتی پہلو کھل کر آتا ہے گڈھا، جو جوہڑ سے جوڑا گیا تھا تا کہ تازہ پانی اس میں آتا رہے اور جہلم ارائین کی کیاریاں سیراب ہوتی رہیں۔ اس کی کھیتیاں شاداب رہیں۔ جہلم ارائین جس کی بیٹی سلامتی ہے۔ سلامتی اور منگل۔ دیکھئے گڑھے اور سیرابی کے رشتے سے سلامتی پس منظر سے منظر میں چلی آئی۔ سلامتی اور منگل کا ربط...... زن و مرد...... منگل جو اپنی بھابی سے شادی کے لیے زبردستی لے جائے جاتے ہوئے، گڑھے میں گرتا ہے، غوطہ کھاتا ہے۔ ہندوستانی روایات میں غوطے کی اہمیت سے کسے انکار ہے۔ اگلے پیراگراف میں شوجی کی رعایت سے 'غوطہ' کے علامتی مفہوم کو اور بھی تقویت ملتی ہے۔ شیوجی کی برات...... شوجی جن کی جٹاؤں سے گنگا پھوٹتی ہے جس میں غوطے لگائے جاتے ہیں۔ ہندوستانی اسطور میں غوطہ جو قلب ماہیت کا استعارہ ہے۔ اس گڑھے میں منگل نے بھی تو غوطہ کھایا۔ گویا منگل کی قلب ماہیت ہونے کو ہے۔ منگل جو کل تک دیور تھا۔ آج وہ ماں جیسی بھابی کا شوہر ہونے جا رہا ہے۔ جہلم ارائین کی کھیتی کے گڑھے میں منگل کے غوطہ کھانے کا عمل ایک طرف منگل اور سلامتی کے مبہم مگر ابدی رشتے کو سامنے لاتا ہے تو دوسری طرف اس کی پیش آنے والی ازدواجی زندگی سے جڑ جاتا ہے۔ کیوں کہ آگے چل کر سلامتی کے بدن کی تحریک پر ہی تو رانو کے بدن کے اسرار کو سمجھ پاتا ہے۔ گویا، گڑھا، غوطہ، شاداب، کھیتیاں اور سلامتی، منگل اور رانو کے جنسی رشتوں کے اشارے اور کنائے ہیں۔ اب یہ غیر اہم منظر معنی خیز علامتی پیکر بن جاتا ہے۔ جو ناولٹ میں معنویت کی زیریں لہر سے سارے مختلف وقتوں میں ہونے والے واقعات کو مربوط کر دیتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس سے قاری کی ذہنی آبیاری بھی ہوتی ہے۔ کہ وہ اگلے واقعات، ایک داخلی معنویت کے زیر اثر غیر ارادی اطمینان کے ساتھ قبول کرتا جاتا ہے، یہ ہنر بیدی کا ہے۔

نہ صرف یہ بلکہ 'ایک چادر میلی سی' میں بالکل معمولی سے معمولی واقعات اور فقرے بھی ناول کے تناظر میں معنویت اور وحدت کو چمکانے میں مدد دیتے ہیں۔ جیسے ابتدا میں ڈبو کتے کے رونے پر رانو اسے دھتکارتی ہے اور اسے دھرم داس کے دروازے پر رونے کو کہتی ہے۔ منگل سے شادی کے بعد، ڈبو کے رونے پر اسے جھڑکتی ہے اور اسے جہلم ارائین کے گھر پڑے رہنے کو کہتی ہے۔ یہ بالکل ہی بے بضاعت سے حقیر ٹکڑے، انھیں اگر کوئی بیدی کی جزیات نگاری سے تعبیر کرے تو بے جا بھی نہیں، لیکن ناولٹ اور ماحول کے

تناظر میں یہ بے بضاعت پیکر رانو کی نفسیات کے اشارے بن جاتے ہیں۔ پہلی بار وہ دھرم داس کے گھر رونے کو اس لیے کہتی ہے کہ دھرم داس کا گھر اجڑ جائے کیوں کہ دھرم داس کے اڈے ہی سے تلو کا شراب حاصل کرتا ہے جسے پی کر وہ رانو کو پیٹتا ہے اور جہلم کے گھر اس لیے کہ وہاں سلامتی ہے جو اس کے منگل کو چھیننا چاہتی ہے۔ یہ سوتا پے کے مظہر جملے جہاں رانو کی نفسیات کو پیش کرتے ہیں وہیں ماحول کے تناظر میں ناول کو ایک معنوی وحدت میں پرو دیتے ہیں۔

علامتی پیکروں کے باب میں، راجندر سنگھ بیدی کے ایک اور رجحان کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ بیدی کے ہاں قدرتی مناظر بھی علامتی پیکر کے طور پر ابھرتے ہیں جو صرف، منظر آفرینی کے لیے نہیں بلکہ ناول کی معنوی فضا کو روشن کرنے کے لیے استعمال میں آتے ہیں، قدرتی مناظر کرشن چندر کے ہاں فطرت پرستی اور حسن پرستی کے راستے سے آئے اور آگے چل کر محض افسانے کے صفحات بڑھانے اور تشبیہات کا جادو جگانے کا ذریعہ بنے، بیدی کو نہ تو صفحات بڑھانے کا شوق ہے اور نہ ہی الفاظ کے اصراف کا۔ بقول منٹو، وہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہیں۔ لکھتے ہوئے سوچتے ہیں اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہیں، بیدی نے مناظر سے ناول کی فضا سازی کا کام لیا ہے اور ان سے معنویت بھی تخلیق کی ہے۔ دراصل بیدی نے ان کے توسط سے فطرت اور حیات میں ایک معنوی ربط کو دریافت کیا ہے۔ منگل نے سماج کے اصولوں سے مجبور ہو کر اپنی بھابی پر چادر ڈالی ہے لیکن یہی چادر اس کی ازدواجی زندگی میں لوہے کا پردہ بن گئی، ہجر بن گئی، وہ ذہنی طور پر بھابی کو بیوی کی حیثیت سے قبول نہ کر سکا۔ ایک شب یہ ازدواجی ہجر ٹوٹا اس طویل ازدواجی ہجر کے ٹوٹنے کا سبب جہاں سلامتی کے سنسناتے، کنکناتے بدن کی تحریک ہے تو وہیں اسوج میں ڈھلتا ہوا بھادوں، آسماں کے کوئلے پر چھائے پھوئیں پھوئیں بادل، ان بادلوں کو پھاڑ کر نکلتا ہوا پونم کا چاند، کھیتوں میں دبی شراب کی چلتی بولتی ہانڈیاں اور ان کی مکدر اور مست کرنے والی بو، ٹھنڈی ہوا کے جھونکے، اور سلامتی اور رانو کے جسموں کے بلاوے بھی ہیں۔

> "مردوں کو ٹھنڈی ہوا کے ہر جھونکے کے ساتھ ایک تکلیف، ایک اذیت ہوتی ہے۔ ان کے جسم ایک دم سیاہ و سرخ ہوا ٹھتے ہیں اور مسام اپنی جگہ چھوڑ کر مقابل کے مساموں سے ان گنت بارحفت ہونے کے لیے چل نکلتے ہیں......

مرد کا پورا جسم ایک پھنیئر سانپ کی طرح
پھنکارنے لگتا ھے۔"

اور آدھے چاند کی رات میں منگل سلامتی کی
نظروں کو دلتا ھوا چلا گیا۔ بدن میں ایکا ایکی تناؤ سا پیدا
ھوجانے کی وجہ سے اس کی چال ھی بدل گئی تھی۔ ریڑھ کی
ھڈی میں کوئی سانپ لہرانا بند ھوگیا تھا۔"

سلامتی وھیں کھڑی کھڑی اسے جاتے دیکھتی رھی۔
اسے بھی بھادوں کے جھونکے لگے تھے اور اس کا بدن ھوا میں
پڑے سلگتے ھوئے کوئلے کی طرح کبھی بھڑک اٹھتا اور کبھی
بجھ جاتا۔"

یہ مناظر یہ علامتی پیکر نہ صرف منگل اور سلامتی کے جنسی ہیجان کی تشریح ہیں بلکہ اس پیکر سے فضا سازی کا کام بھی لیا گیا ہے جس سے نہ صرف منگل بلکہ قاری کو بھی دیور اور بھابی کے درمیان قائم ہونے والے ازدواجی رشتے کے لیے ذہنی سطح پر ہموار اور تیار کیا گیا ہے۔ آگے جب منگل اور رانو میں ازدواجی رشتہ قائم ہوتا ہے تو ان علامتی پیکروں کی معنویت کیسے کیسے اسرار کھولتی ہے۔ دیکھیے۔

"آج سورج نے چھدرے چھدرے بادلوں کے پیچھے اپنا
منہ چھپا رکھا تھا۔ آج آسمان کے کوٹھلے پر کوئی نادان منہ
چھپا رکھا تھا۔ آج آسمان کے کوٹھلے پر کوئی نادان اپنی محنت
سے شرم سار، روتا کڑھتا اپنی پھٹی پرانی چادر اوڑھ کر
سوگیا تھا۔"

منگل کے عمل کے تناظر میں 'محنت سے شرم سار' کا کنایہ اور چادر ڈالنے کی رسم کی رعایت سے سورج کا پرانی چادر اوڑھ کر سونے کا فقرہ، منگل اور رانو کے درمیان قائم ہونے والے ازدواجی رشتے کا کس قدر بلیغ استعاراتی اظہار ہے اور آگے دیکھیے۔

"شب و روز بے اعتدال ھو رھے تھے۔ راتیں دن پر

بھاری ہونے لگیں شکست خوردہ سورج شب کے سامنے
شرمایا اور بادل کے پردے سے منھ نکال کر اپنی زمین کی
طرف دیکھتے ہوئے مسکرانے لگا۔ بس اس کے مسکرانے کی دیر
تھی کہ تیتر کے پروں پر رنگ بکھر گیا..."

یہ علامتی پیکر اس مرد کی ندامت آمیز حقیقت کا استعاراتی اظہار ہے جو اپنی بھابی سے شادی کر کے ازدواجی رشتہ قائم کرتا ہے۔ شکست خوردہ، شرمسار سورج کہ منگل، منظر اور کردار کس قدر گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ دراصل بیدی کے ہاں منظر بھی کردار بن کر ابھرتے ہیں اور ناول کی معنوی فضا کو شاداب کرتے ہیں۔ منگل کی شرمساری بدلتے ہوئے رشتہ کی حقیقت نہ قبول کرنے پر ہے لیکن ایک ہی رات میں اس نئے رشتے کی حقیقت سے جب وہ آگاہ ہوا تو مسکرا پڑا...... اس کے مسکرانے کی دیر تھی۔ کہ تیتر کے پروں پر رنگ بکھر گئے۔ نہ صرف منگل بلکہ رانو اور منگل کے اس نئے رشتے کی معنویت کو ساری کائنات نے قبول کیا۔ ساری کائنات ان کی خوشی میں شامل ہے۔

"سورج نے نہ صرف جامن، بکائن اور لنڈے پیپل کے
پتوں سے صلح کرلی بلکہ ببول اور کنوار گندل کے بدن پر
اگے ہوئے کانٹوں کو بھی اپنا کہا۔ اور زمین کے آنسو چوم
چوم لیے۔

کسانوں نے کھیں آنسوئوں کے بیچ ، زمین کو زیر لب
، دبی دبی ہنسی ہنستے دیکھ لیا اور وارفتہ ہو کر اپنے اپنے
ھل نکال لیے اور اس مست الست کاشت کو خریف کا نام دیا۔"

دیکھا آپ نے بیدی نے زن وشوہر کے رشتہ کی معنویت، کہاں کہاں دریافت کی ہے۔ ازدواجی رشتہ صرف نیلے نیلے گدرائی جامن سے لذت اٹھانے کا نام نہیں۔ یہ تو ببول کے کانٹوں کو بھی تن من میں سہنے کا نام ہے۔ یہ تخلیق کا رشتہ ہے۔ عورت اور مرد کے درمیان پائے جانے والے اس ابدی رشتے کے اسرار کی ذرا ذرا سی تشریح مختلف تسلسل ہی فطرت اور انسان کا عین ہے ان دونوں کی ازدواجی زندگی کے تناظر میں، زمین، بارش، بھیگا بھیگا شرمسار سورج، زمین کی دبی دبی ہنسی، کسانوں کے نوک دار ہل مست

الست کاشت جنس کے چمکدار استعارے ہیں جو منگل اور رانو کے ایک طویل ازدواجی ہجر کے بعد کی خوشی، سرمستی کی تشریح کرتے ہیں۔ یہ سارے مناظر دراصل تمثیل اور علامتی پیکر ہیں جو جنسی رشتے کے تقدس اور فطرت کو ایک معنوی وحدت میں پرو دیتے ہیں۔

بیدی کے علامتی اسلوب پر میری گفتگو ادھوری رہ جائے گی اگر میں ان کے علامتی پیرایہ اظہار کے متعلق کچھ نہ کہوں۔ علامتی اسلوب دراصل دو طریقوں سے ترتیب پاتا ہے۔ ایک تو علامتوں کے استعمال سے یعنی ہم کسی تخلیق میں برتی گئی مجرد علامتوں اور ان کے تلازموں کے واسطے سے مفہوم تک میں تمثیل کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے لیکن معنوی حیثیت سے اس کی اہمیت تمثیل سے افضل ہوتی ہے۔ یہ اظہار خاص مجرد علامتوں یا پیکروں سے تشکیل نہیں ہونے پاتا بلکہ بذات خود ہی ایک علامت یا علامتی مفہوم رکھتا ہے۔ میرے اس خیال کی وضاحت 'ایک چادر میلی سی' کی ایک مثال سے ہو جائے گی اور ساتھ ہی بیدی کے فن کی عظمت بھی متعین ہوگی۔

ناولٹ کی ابتدا میں شراب کے لیے رانو اور تلوکا کی لڑائی ہوتی ہے۔ یہ میاں بیوی کا روزانہ کا عمل ہے۔ اس لڑائی والی رات کے بعد وصال زدہ تلوکا دوسری صبح، اپنی خفت مٹانے کے لیے رانو کو لوہے کی موٹھ والی چھڑی سے پیٹنے کی دھمکی دیتا ہے۔ رانو اس چھانٹے، سے پٹنے کے تصور سے گھبرا کر اسے بھڑولی میں چھپا دیتی ہے۔ دوپہر، گاؤں والے تلوکا کی بجائے اس کی لاش لاتے ہیں جسے دیکھ کر رانو نہ تو روئی نہ چلائی......بس خاموش، یکا یک وہ دوڑتے اندر گئی۔

"رانونے وهی شام لگا چھانٹا نکال لیا اور اسے لے کر باهر سب کے سامنے چلی آئی۔ اور کسی اندھے جوش سے اسے تلو کے کو دکھاتے هوئے توڑدیا اور بولی لے میں نے توڑدیا تیرا چھانٹا...... بڑا مجھ پر توڑنے آیا تھا......"

سب سمجھے رانی پاگل هوگئی هے۔"

رانی اپنے شوہر کی لاش دیکھ کر نہ روئی نہ پیٹی۔ نہ بال نوچے نہ چوڑیاں توڑیں بلکہ یہ سارے مراحل تو اس کی پڑوسیوں اور سہیلیوں نے طئے کرائے۔ ورنہ اس کے دل میں تو۔ ایک، بس ایک لمحے کے لیے نئے کپڑے پہننے کی خواہش پیدا ہوئی تھی......مگر وہ روئی۔ بھپک بھپک کر روئی بھی تو کٹے ہوئے سرخ ٹماٹر

کورکابی میں دیکھ کر جسے کل رات تلوکا کھاتے کھاتے چھوڑ گیا تھا۔کل رات جوان کے وصال کی رات تھی۔

دراصل یہ سارا عمل ہی علامتی ہے یعنی علامتی پیرایہ اظہار۔اپنے شوہر کی لاش دیکھ کر رانو کے دل میں ایک لمحے کو نئے کپڑے پہننے کے خیال کا چمکنا،اس صدماتی خوش خبری کا ردعمل ہے کہ اسے روز پیٹنے والا شوہر مر چکا ہے۔تلوکا کی لاش پر چھانٹا توڑنا بھی اسی جذبے کا شعوری اظہار ہے۔چانٹا توڑنے کا عمل اکہری معنویت کا حامل نہیں بلکہ اس کا سلسلہ توکٹے ہوئے ثمار سے جڑا ہوا ہے جسے دیکھ رانو بھپک بھپک کر رو پڑی۔ یہی وہ ثمار ہے جسے کل رات کھاتے ہوئے چھوڑ کر تلوکا اس کے ساتھ سویا تھا۔یعنی ثمار ان کے تخلیقی سلسلہ کی آیت ہے جو منقطع ہوگئی۔اس تخلیقی سلسلہ کے انقطاع کے احساس نے اسے رونے پر مجبور کیا ہے۔اب اس رعایت سے رانو کا چھانٹا توڑنا جہاں ظلم سے نجات پانے کا شعوری اظہار ہے وہیں جنس کی لذت اور تخلیقی سلسلے کے انقطاع کا لاشعوری اعلان بھی۔یوں بھی اس پس منظر میں چھانٹا اور بھٹ ولی جنسی لذت کے علامتی پیکر بن جاتے ہیں۔بیدی چاہتے تو تلوکا کی موت کو اور بھی پراثر اور دلدوزی کے ساتھ بیان کر سکتے تھے۔ اپنے پراثر بیانیہ سے ایک جگر خراش منظر کھینچ دیتے ان کے پراثر بیانیہ،ان کی وضاحت اور صراحت اور اثر آفرینی سے ہوسکتا ہے قاری پسیج بھی جاتا لیکن ناول کی واقعیت میں گیرائی پیدا ہوتی،کرداروں کو یہ ڈائمینشن یا بعد ملتا جو اس علامتی پیرایہ اظہار کی وجہ سے حاصل ہوا ہے۔اس اظہار کی وجہ سے ایک تو رانو کٹھ پتلی یا اکہری سطح پر جینے کی بجائے اپنے شعور اور لاشعور کے تابع جیتا جاگتا کردار بن گئی ہے۔اس علامتی انداز سے ناولٹ کی معنویت میں اضافہ ہوا ہے اور اسلوب میں بیانیہ سے گریز کا عنصر بھی شامل ہوگیا۔اگر کردار اور واقعیت میں ایسی تہہ داری اور پیچیدگی نہ ہو تو فن کار کا عجز ہوگا۔اب آپ ہی گن کر بتایئے کہ اردو ادب میں ایسے کتنے فن کار ہیں جو اس عجز کو پھلانگنے کی تخلیقی قوت رکھتے ہیں۔

ابتدا میں میں نے اس ناولٹ کا ایک وصف معنوی وحدت بھی بتایا ہے۔معنوی وحدت سے میری مراد واقعات کا کچھ ایسا انتخاب جسے پڑھ کر قاری کے ذہن میں ناول کے گذشتہ اور موجودہ ابواب بہ یک وقت چمک اٹھیں بیتے ہوئے اور موجودہ واقعات بہ یک وقت نظروں میں پھر جائیں اور جڑ جائیں اور اس خارجی ربط سے معنویت کی ایک داخلی رو ابھر کر قاری کو کیفیت اور مفاہیم کی گرفت میں لے لے۔میں اپنی بات کی وضاحت شاید اس مثال سے کرسکوں۔فرض کیجئے آپ کئی کھلے راستوں سے گذر کر چار دیواری سے گھرے میدان میں آپہنچے ہیں۔اب آپ یقین اور اعتماد سے دیوار کے اس طرف کے منظر کو دہرا نہیں سکتے

چاہے وہ منظر آپ کے ذہن میں محفوظ ہی کیوں نہ ہو کیوں کہ وہ اس قدر واضح اور روشن ہوگا جتنا کہ آنکھوں کے سامنے کا منظر۔ اب اگر آپ کو چار دیواری کی قامت سے زیادہ بلندی پر کھڑا کیا جائے تو آپ کے حیطۂ نظر میں بیک وقت دیواروں میں محبوس میدان اور کھلے راستوں کا منظر، دونوں روشن، صاف اور واضح ہوں گے۔ ان دونوں مناظر میں آنکھ کی وحدت ہی کوئی معنی تلاش کرسکتی ہے۔ کیفیت اور معنویت کا کوئی نیا افق سامنے آسکتا ہے۔ یہی کیفیت اس ناولٹ میں بیدی کے فن کی ہے۔ بیدی کے گھاس سے کنکر علاحدہ کرنے والے ذہن نے کچھ ایسے واقعات کا انتخاب کیا ہے جنھیں پڑھ کر قاری پر بہ یک وقت گذشتہ اور موجودہ ابواب روشن ہو جاتے ہیں اور وہ ماضی اور حال میں ایک ساتھ سانس لینے لگتا ہے۔ صدیاں لمحات میں سمٹ آتی ہیں۔ اور سارا ناولٹ ایک واضح رشتے میں بندھ جاتا ہے ناولٹ کے ابواب کا یہ خارجی ربط اس کی داخلی معنویت کو ابھارتا ہے جو سارے ناولٹ میں رواں دواں ہے کہیں نمایاں تو کہیں دبی دبی سی۔ جیسے آٹھویں باب کے واقعات سے قاری کے ذہن سے تیسرے باب کے واقعات یک پل میں بجلی کی طرح کوند جاتے ہیں اور آٹھویں باب اور چھٹے باب کے واقعات میں بھی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ چھٹے باب میں شادی کی رات رانو اپنی سانسوں کی گرمی سے زخمی دولہا منگل کے زخم سینکتی ہے اور ساتھ ساتھ روتی بھی رہتی ہے۔ آٹھویں باب میں منگل اپنی پگڑی کے کپڑے پر پھونکیں مار مار کر مار کھائی ہوئی رانو کے زخم سینکتا ہے اور روتا ہے آٹھویں باب میں شراب کی بوتل اور رانو کی منگل سے چھینا جھپٹی اور تشدد، تیسرے باب میں شراب کی بوتل اور تلوکا سے لڑائی۔ ان خارجی واقعات کی مماثلت سے آٹھویں باب میں بہ یک وقت تیسرا باب اور چھٹا باب سمٹ آتے ہیں۔ بہ یک وقت ابواب نظروں کے سامنے رہنے سے جہاں ان میں ایک خارجی ربط پیدا ہوا ہے وہیں ان کا ذہن ان میں اگر کوئی معنویت موجود ہے تو تلاش کرسکتا ہے۔ مختلف ابواب میں صرف ایک طرح کا جوڑ لگانا اگر کمال ہے تو کوئی بھی فن کار ذرا سی کوشش سے یہ ہنر دکھا سکتا ہے۔ بیدی کو صرف چابکدستی دکھانا مقصود نہیں۔ وہ تو اس ہنر سے معنویت ابھارنا اور وضاحت سے بچنا چاہتے ہیں۔ اختصار میں بہت ساری تفصیل بیان کر جاتے ہیں۔ بغیر کسی تشریح کے، زندگی کی فلسفیانہ حقیقتوں کو، فن کی روح کو مجروح کیے بغیر، فلسفیانہ موشگافیوں سے بچتے ہوئے، سادگی اور پرکاری سے معنویت کی ایک دنیا آباد کر دیتے ہیں۔ ذرا آٹھویں اور تیسرے باب کے واقعات کی مماثلت ہی کو لیجیے۔ آٹھویں باب میں روتے ہوئے کتے ڈبوک روانی مارتی ہے۔ رات کی تنہائی، منگل سے رانو کی آپا دھاپی، اور ان کے درمیان ایک شراب کی بوتل جو تلوکا چھوڑ گیا تھا۔

سارا منظر ویسا ہی ہے، واقعات ویسے ہی ہیں جیسے تیسرے باب میں تھے وہاں بھی ڈبو کو دھتکارنا، تلوکا اور رانو کی لڑائی شراب کی بوتل کے لیے، رات کی تنہائی، لڑائی کے بعد شوہر سے بیوی کا جنسی عمل کے لیے استوار ہونا۔ اور دوسرے دن تلوکا کا قتل ان دو مختلف ابواب کے واقعات میں بے حد مماثلت ہے یہ ظاہری مماثلت قاری کے ذہن سے گذشتہ اور موجودہ کا فرق یقیناً مٹا دیتی ہے۔ لیکن اس یکسانیت میں پائے جانے والے تضاد کی کیفیت کی زیریں لہر ابھرتی ہے جو ناول کے ان مختلف ابواب کو ایک داخلی ربط سے جوڑ دیتی ہے۔ اس 'متضاد مماثلت' سے ناولٹ کی معنویت شدید ہو جاتی ہے، پہلے منظر مین رانو تلوکا کو شراب پینے سے روکنے کے لیے لڑ رہی تھی۔ یہاں منگل سے لڑ کر کہہ رہی تھی۔ شراب پینے کے لیے اکسا رہی تھی۔ اس سے چھینا جھپٹی کر رہی تھی۔ وہاں، چونکہ شراب تلوکا کو اس سے چھین لیتی تھی، اس لیے لڑ رہی تھی۔ گویا شراب اس کی سوت تھی۔ اور یہاں شراب اس کی ہمدرد ہے...... کہ شائد اس بہانے منگل سلامتی کے پاس جانے سے رک جائے، وہاں تشدد کا مداوا جنسی ملاپ تھا۔ یہاں ازدواجی تعلق کی ابتدا تشدد ہے، منگل نے سماجی رسوم کے مطابق اپنی بھابی پر چادر ڈالی تھی۔ لیکن یہی چادر ان دونوں کے درمیان ازدواجی جبر بن گئی۔ منگل کے رویے سے رانو کو اس ڈھائی گز کی چادر کا رشتہ بڑا ہی بوسیدہ لگنے لگا تھا۔ لیکن اس لڑائی، اس آپادھاپی میں بوسیدہ چادر کا رشتہ مضبوط ہونے لگا منگل بدن کے اسرار سے واقف ہونے لگا تھا۔ جس کی ابتدا سلامتی کی ننگی چھاتیوں کے دیدار سے ہوئی تھی۔ اور پھر انجام ازدواجی جبر سے آزادی، ان دونوں یکساں و مماثل مناظر میں موجود قول محال (Paradox) ہی معنوی وحدت خلق کرتا ہے۔ شومت اور تانترک اساطیر کی پرچھائی بیدی کے تخلیقی ذہن پر یہاں بھی پڑ رہی ہے۔ جس کی وجہ سے معنویت کے اندھیرے اجالے کا کھیل جاری ہے۔ تانترک عقیدے کے مطابق دشت بدن کی سیاحی میں، تنہائی، عورت، شراب، اور بلی، رخت سفر ہیں۔ اور یہ سارے عناصر دونوں مناظر میں موجود ہیں، بلی کے طور پر پہلے منظر میں تلوکا کا تشدد تو دوسرے منظر میں رانو کی پیشانی سے پھوٹنے والا خون کا فوارہ۔ ساتھ ہی اسی 'متضاد مماثلت' والے علامتی پیکر میں بہت کچھ یکساں بھی ہے اور بہت کچھ مختلف بھی۔ جیسے خود کردار مختلف ہیں۔ وہاں تلوکا موجود تھا، یہاں منگل ہے۔ جیسے شو کی پتنی پاربتی مختلف روپ بدلتی رہتی ہیں، درگا، اما، گوری، کالی وغیرہ۔ کردار بدلتے ہیں لیکن شو پاربتی کے رشتے کی معنویت نہیں بدلتی۔ یعنی تخلیق کا تسلسل۔ رانو کے ساتھ منگل کا ہونا بھی اسی خیال کی تفسیر ہے کہ تخلیق کے سفر میں کردار بدل سکتے ہیں لیکن ان کی داخلی معنویت نہیں بدلتی۔ اس معنوی وحدت کی وضاحت یوں بھی ہوتی

ہے۔وہ سلامتی کے پاس جانے سے روکنے کے لیے منگل کو شراب پلاتی ہے اور پھر......

"اس نے گلاس منہ کی طرف اٹھایا تو رانو نے روک دیا۔'ٹھہرو' جیسے اسے کوئی بات یاد آگئی۔ وہ باہر گئی اور تھوڑی دیر کے بعد لوٹی تو ہاتھ میں ایک ٹوٹی ہوئی چینی کی رکابی تھی اور اس میں دل کی شکل کا ایک ٹماٹر...... جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا۔"

کٹا ہوا ٹماٹر......تلوکا بھی تو ایک ایسا ہی ٹماٹر چھوڑ گیا تھا، جہاں سے رانوں اور تلوکا کا تخلیقی سفر منقطع ہوا تھا۔ رانی کا منگل کے لیے پھر سے ٹماٹر کاٹ کر لانا اسی منقطع تخلیقی سفر کو پھر سے بحال کرنے کی لاشعوری مگر ازلی وفطری خواہش کا علامتی اظہار ہے۔ساتھ ہی اس معنوی وحدت کی بازیافت بھی کہ تخلیق کے سفر میں کردار تو بدل سکتے ہیں، لیکن تخلیقی قوت کا مقصد نہیں۔تلوکا والے منظر میں ٹماٹر سالم رکابی میں تھا اور اب ٹوٹی ہوئی رکابی میں دھرا پڑا ہے۔ بیوہ رانو کے لیے ٹوٹی ہوئی رکابی کا استعارہ بیدی کے تخلیقی ذہن کی دین ہے، محض جزیات نگاری سے شغف نہیں، یہ سارے استعارے، یہ علامتی اظہار فطری ہے ٹھونسا ہوا نہیں۔ان دونوں منظروں کو ایک لمحے میں سمیٹنے سے جہاں ناول مربوط ہوا ہے وہیں معنوی وحدت بلیغ تر اور شدید ہوگئی ہے۔

بیدی کے اساطیری رجحان اور اس ناولٹ کے اساطیری اور مابعدلطبیاتی پہلو پر یوں تو مجھے کچھ کہنا نہیں ہے کیوں کہ گوپی چند نارنگ صاحب نے اپنے مضمون میں ناولٹ کے اس پہلو پر کافی کھل کر اور مدلل بحث کی ہے۔اس لیے انہیں نکات کو دہرانا مناسب بھی نہیں۔البتہ جو تسامح انہیں ہوا ہے اس کی طرف اشارہ ضرور کرنا چاہوں گا۔گوپی چند نارنگ صاحب نے ناولٹ میں شومت کے بنیادی پیکروں کے توسط سے ناولٹ کی ساری فضا میں ایک تشددانہ رنگ محسوس کیا ہے۔اور دکھایا بھی ہے۔انہوں نے یہ نتیجہ صرف 'ایک چادر میلی سی' سے اخذ کیا ہے۔اگر وہ اسٹار پاکٹ بکس والی 'ایک چادر میلی سی' کا اڈیشن جس میں بیدی کا اساطیری روایات پر مشتمل افسانوی مضمون 'برھوا اور میتری' شامل ہے۔کے ساتھ پڑھتے تو انہیں یہ تسامح ہر گز نہ ہوتا اور ان کا تجزیاتی مطالعہ یک رنگی نہ ہوتا۔بیدی کا ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' پہلی بار مکتبہ جامعہ سے 1962 میں چھپا۔شاید 1963 کے قریب 'نگارش' کے ناولٹ نمبر میں بھی شائع ہوا۔ بعد کو یہی کتاب اسٹار پاکٹ بکس کے پاکٹ ایڈیشن میں بیدی کے پیش لفظ 'برھوا اور میتری' کے ساتھ شائع ہوا۔اس پیش لفظ کو

دوبارہ رسالہ' آج کل' نے اکتوبر 1984 کے شمارے میں اس نوٹ کے ساتھ شائع کیا کہ سوائے پاکٹ بکس والے ایڈیشن کے بیدی کی کسی کتاب میں یہ پیش لفظ شامل نہیں ہے۔ میں' پربھو اور میتری' پر اس لیے بھی زور دے رہا ہوں کہ بیدی نے اس سے قبل' کوکھ جلی' 1949 میں' جب میں چھوٹا تھا' کے عنوان سے' ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' (مجموعہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے 1974) اور' افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل (مجموعہ مکتی بودھ 1982) جیسے افسانوی مضامین لکھے جن میں انہوں نے اپنی تخلیقات اور اپنے تخلیقی سفر میں آنے والے موڑ اور تبدیلیوں پر روشنی ڈالی ہے۔ دراصل یہ پیش لفظ یا افسانوی مضامین اور کچھ ہوں نہ ہوں لیکن ان کے فنی سفر اور ان کی تخلیقات کی تہوں تک پہنچانے والے Pass Words ضرور ہیں خصوصاً پربھو اور میتری اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ 1962 والے مکتبہ جامعہ کے ایڈیشن میں اور پھر نگارش کے ناولٹ نمبر میں یہ مضمون کس لیے شامل نہیں تھا۔ بعد کو کیوں لکھا گیا۔ میں سمجھتا ہوں مجھ جیسوں کے لیے' ایک چادر میلی سی' کے اسرار سمجھنے کے لیے بعد والی کتاب میں انہوں نے یہ' اسم اعظم' فراہم کیا ہے۔' پربھو اور میتری' جہاں اس ناولٹ کی مابعد الطبیاتی فضا کی تشکیل میں معاون ہے وہیں اساطیری پیکر کی پرچھائیوں سے یہ پیش لفظ اس ناولٹ کے کرداروں کو اس قدر پھیلا دیتا ہے کہ یہ کردار بہ یک وقت ماضی اور حال میں سانس لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں جس کی وجہ سے ناولٹ کا معنوی افق بہت زیادہ وسیع اور روشن دکھائی دیتا ہے۔ اس ناولٹ اور پیش لفظ کے ربط پر کھل کر گفتگو تو بعد میں ہوگی ۔ پہلے اس کے مافیہ کا خلاصہ ہو جائے، پربھو اور میتری اساطیر کے مطابق کبوتر اور کبوتری ہیں جنہوں نے پاربتی کو امر کتھا سناتے ہوئے شیو کو سن لیا اور امر ہو گئے۔ انہوں نے شیو اور پاربتی کے توسط سے زن و مرد کے درمیان پائے جانے والے رشتہ کے اسرار کو سمجھا۔ پربھو نے میتری کو ہابیل، قابیل اور ان کے درمیان ایک بے شکل سی بہن کے رشتے کو سمجھایا۔ ویرکنال اور اس کی محبوبہ کی راسیں، دمتیریاس اور ایفرودیتی کی راسیں، ایڈی پس اور اس کی ماں کا ربط، غرض مختلف تمثیلوں سے زن و مرد کے درمیان پائے جانے والے ابدی اور بدلتے ہوئے رشتوں کی پہچان کرائی۔ زن و مرد کے درمیان انہی بدلتے اور بنتے رشتوں کی کہانی' ایک چادر میلی سی' ہے۔ یعنی اس مضمون کی ابتداء میں امر کتھا سناتے ہوئے شو اور پاربتی جو زن و مرد کے ازلی اور ابدی رشتہ کی علامتی تجسیم ہیں۔ یہی رشتہ جو دنیا کی ساری تہذیبوں کے پیچھے موجزن ہے۔ شیو پاربتی کے اسی ازلی اور ابدی رشتے کی دھار جو اس مضمون کی پہلی سطر سے پھوٹی آگے سارے ناولٹ میں بہہ نکلی کہیں تند تو کہیں دھیمے گنگناتے ہوئے۔ اس جذبے اور تمثیل کی معنویت نے ہی

اس ناولٹ کی اساطیری فضا کو تہہ دار بنادیا ہے۔ اور اسے ایک مابعدالطبیاتی جہت بھی عطا کی ہے۔ شومت کے بنیادی علامتی پیکروں کے تناظر میں ناولٹ کو پڑھنے سے گوپی چند نارنگ کو اس میں ایک تشددانہ رنگ کا احساس ہوا ہے۔ مانا کہ شیومت کا بنیادی تصور 'شکتی' اور اس کے مختلف مظاہر سے ہے جن کی علامتی تجسیم، بھوانی، درگا، کالی، بھیروں ہیں جن سے تشدد، کلفت، اور تیرگی کی معنویت وابستہ ہے۔ لیکن شکتی، قوت تخلیق بھی تو ہے اور شومت کی دوسری شان اسی قوت تخلیق اور تخلیقی تسلسل سے عبارت ہے۔ شو اور پاربتی صرف تموگن کے ہی نمائندہ نہیں بلکہ تخلیقی تسلسل کے بھی علامتی پیکر ہیں۔ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ بیدی کا تخلیقی ذہن کس رنگ سے میل کھاتا ہے۔ 'پربھو اور میتری'، کی پہلی سطر میں شو اور پاربتی موجود ہیں نہ کہ بھوانی یا درگا یا بھیروں، اس سارے مضمون میں بیدی نے زن و مرد کے درمیان پائے جانے والے ازلی اور ابدی رشتے اور قوت تخلیق اور تخلیقی تسلسل کی تشریح کی ہے۔ مختلف تمثیلوں سے جنس کی حقیقت کو الوہی نکتہ نظر سے پیش کیا ہے کہیں بھی شیو کے توسط سے تشدد اور کلفت یا تمس کی معنویت کو نہیں ابھارا۔ اسی لیے میں نے کہا تھا کہ بیدی کے اس طرح کے مضامین ان کی تخلیقات کو سمجھنے کے لیے اسم اعظم ہیں۔ اگر ہم پربھو اور میتری (جس سے تشدد کا ذرہ برابر بھی رنگ نہیں جھلکتا، بلکہ تخلیقی تسلسل کی معنویت عیاں ہوتی ہے) کے ساتھ ایک چادر میلی سی کا مطالعہ کریں تو اس کی اساطیری اور مابعدالطبیاتی فضا میں شومت کی دوسری شان ہی بنیادی اور نمایاں نظر آتی ہے۔ پتہ نہیں گوپی چند نارنگ کو تشدد کا رنگ کس طرح محسوس ہوا۔

شیومت اور تانترک عقائد کے مطابق شکتی قوت تخلیق بھی ہے اور اس کی دو سطحیں ہیں پہلی تولیدی (Procreative) اور دوسری تخلیقی یعنی Creative اول الذکر کے مطابق حیات یا قدرت صرف جبلی یا حیوانی سطح رکھتی ہے جس میں جنس نمایاں ہے۔ ثانی الذکر کے مطابق تولید جب تخلیقی قوتوں سے جڑ جاتا ہے تو تہذیبیں جنم لیتی ہیں۔ آرٹ پیدا ہوتا ہے، روحیں سنورتی ہیں۔ یعنی یہ تخلیق اور اس کے تسلسل سے عبارت ہے۔ جن کے علامتی نمائندے Creative سطح پر شو اور پاربتی ہیں اور جمالیاتی سطح پر کرشن وغیرہ بیدی کا فن اور لاشعور اسی رنگ سے زیادہ میل کھاتا ہے۔ انھوں نے فطرت کو شکتی کی علامتی تجسیم شو پاربتی اور علامتی پیکر یونی اور لنگم کے پیکروں میں بار بار دریافت کیا ہے۔ شو پاربتی...... صرف زن و شوہر کا ازلی اور ابدی رشتہ ہی نہیں بلکہ تخلیق کے تسلسل کے علامتی پیکر بھی ہیں۔ پاربتی جو مر مر کر انیک جنموں میں انیک روپ دھارتی ہیں۔ گویا ایک ہی رشتہ ابدالاباد تک...... ایک ہی معنویت کی رو ابد تک یعنی تخلیق کا تسلسل مختلف روپ

میں مختلف جنموں میں۔ یہ اسطور بیدی کی نئی دیو مالا میں منقلب ہوگیا ہے۔ یہاں رانی شو ہے اور تلوکا پاربتی یا بھوانی، جو مرمر کر روپ بدلتا رہتا ہے کبھی تلوکا، کبھی منگل اور آگے بڑی اور اس کے ہونے والا شوہر کے روپ میں یہ معنویت ابھرتی ہے۔ جو اس کے باپ کا قاتل بھی ہے لیکن بنیادی رشتہ وہی زن وشوہر کا ہے۔ یعنی تخلیقی تسلسل کا نہ کہ تموگن کا۔ اگر ناولٹ میں صرف شکتی کا تشدد انہ رنگ ہی Basic Tone ہوتا تو رانی اپنی بیٹی کو اپنے شوہر کے قاتل سے نہ بیاہتی۔ لڑائی والی رات میں تلوکا ہم بستری کے لیے رانو کو واسطہ دیتا بھی ہے تو کس کا شو اور پاربتی کا۔ کرشن کا، کالی یا بھیرو کا نہیں۔

"پھر تلو کا منت سماجت پر اتر آیا۔ وہ بھی ان مردوں میں سے تھا، اندھیرا ہوتے ہی جن کی ساری اکڑ جاتی رہتی ہے۔ پھر اس نے اٹھ کر شیو جی کی تصویر نکالی جس میں وہ پاربتی کو پاس بٹھائے ہوئے تھے اور سر کی جٹاؤں میں سے گنگا بہہ رہی تھی۔ رانو کے پاس تصویر رکھ کر تلو کے نے شیوئوں کا واسطہ دیا۔ پاروتی کے امر پیار کی باتیں کیں۔ لیکن رانو اپنی جگہ سے نہ ہلی۔ پھر اس نے رادھے کرشن کی تصویر چوکھٹے میں سے نکال لی...... وہ چوکھٹے سمیت بھی لاسکتا تھا۔ لیکن وہ ہر تصویر کو چوکھٹے میں سے نکالے دے رہا تھا۔ جیسے وہ پٹے ہوئے ہو یا ایسے ہی اس کے دماغ میں کوئی فاسد مادہ اڑگیا ہو۔ کچھ دیر بعد چوکھٹے ہی چوکھٹے رہ گئے۔ تصویر یں بیچ سے غائب ہوگئیں۔"

یہاں کالی اور بھیروں نہیں ہے۔ نہ تو تلو کے نے اما اور درگا کا واسطہ دیا۔ یہاں شیو اور پاربتی ہیں۔ رادھے کرشن ہیں۔ جو شکتی کی دوسری شان تخلیقی تسلسل کی معنویت کو ابھارتے ہیں۔ اگر ہم پربھو اور میتری کو پیش نظر رکھیں تو اس خیال کو اور بھی تقویت ملتی ہے کیوں کہ اس تمثیلی مضمون میں شکتی کے اسی روپ کو اجاگر کیا گیا ہے اور ساری کائنات میں ساری تہذیبوں میں زن و مرد کے ابدی رشتے اور کائنات کے مظاہر میں موجود ایک ہی معنوی وحدت کو پیش کیا گیا ہے۔ بیدی کا تخلیقی مزاج شیومت کی اسی تخلیقی شان سے

مناسبت رکھتا ہے۔آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔صرف اس ایک جملے یا تلوکے کے قتل سے تشدد کی معنویت اخذ کرنا اور شیومت کے علامتی پیکروں کے توسط سے تشدد کی معنویت کو اس ناولٹ کا Basic toneاساسی رجحان قرار دینا گویا بیدی کے تخلیقی مزاج کے ساتھ ناانصافی کرنا ہے۔اس بحث کا مطلب صرف اتنا ہے کہ ناولٹ میں شیومت کی اساطیر کے ذریعہ شکتی کے دوسرے روپ 'تخلیقی تسلسل' اور 'زندگی کی معنویت' بہت زیادہ نمایاں ہے۔

(واردات،گلبرگہ)

☆☆☆

لاجونتی: قول محال کا افسانہ

اس افسانے کے پہلے دو پیراگراف ایک ایک جملے پر مشتمل ہیں۔ پہلا جملہ پنجاب کے ایک لوک گیت کا مصرع ہے، یہ چھوئی موئی کے پودے ہیں، انھیں ہاتھ بھی لگاؤ تو کھلا جاتے ہیں، اور دوسرا جملہ میرا مطلب دوسرا پیراگراف ایک مرکب ملتفت جملہ ہے جو تین جملوں پر مشتمل ہے۔ جملہ یہ ہے:

بٹوارا ہوا(۱) / اور/ بے شمار زخمی لوگوں نے اٹھ کر اپنے بدن پر سے
خون پونچھ ڈالا (۲) / اور پھر/ سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہو گئے جن کے بدن صحیح
سالم تھے لیکن دل زخمی (۳)''

اس مرکب جملے کا پہلا فقرہ صرف دو لفظ 'بٹوارا ہوا' پر مشتمل اور فعل مجہول سے عبارت ہے اور بے حد Casual انداز میں کہا گیا ہے۔ اس فقرے سے اسمِ مفعول کو محذوف کر کے بیدی نے ہمارے ذہن کو متحرک کر دیا ہے، کہ ہم اگلے جملوں کے سیاق سے نسبتاً کم، البتہ اجتماعی شعور و لاشعور اور تاریخی واقعات کی بنا پر اسمِ مفعول 'ملک' تصور کر لیتے ہیں۔ یعنی 'ملک کا بٹوارا ہوا' اس مفروضے کے ساتھ ہی ہمارا ذہن

ایک خاص فضا اور معنویت کے لیے ہموار ہو جاتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ہم نے جو اسم مفعول تصور کیا ہے، کیا بیدی کا عندیہ بھی یہی ہے۔ خیر اس پر گفتگو تو آگے ہوگی فی الحال اس مفروضے کے حوالے سے آگے بڑھتے ہیں یعنی 'ملک کا بٹوارا ہوا اور بے شمار لوگ زخمی.....' تو اس مرکب ملتفت جملے میں موجود دو متضاد تراکیب 'بدن صحیح سالم' اور 'دل زخمی' ایک اور طرف ہماری توجہ ملتفت کراتے ہیں، یعنی کہ زخمی دل والوں کی خبر گیری کرنے والے کوئی صحت مند افراد نہیں، بلکہ دریدہ بدن لوگ ہیں۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ بیماروں اور زخمیوں کی عیادت وخبر گیری، اچھے کیا کرتے ہیں، لیکن یہاں صورت حال الٹی ہوئی ہے، ان متضاد تراکیب اور اس صورت حال کے سبب، مکمل طور سے نہ سہی، دوسرے ہی جملے سے، ایک ہلکی سی قول محال کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اور تیسرے جملے/ پیراگراف میں مغویہ عورتوں کو پھر سے بسانے کی تحریک کی، نارائن باوا کے مندر والوں کی طرف سے مخالفت اور محلہ ملاشکور والوں کی طرف سے موافقت، اور آگے اپنی مغویہ بیوی کے بارے میں سندر لال کا کثرت سے سوچنا، اور سوچتے سوچتے سوچنا ہی چھوڑ دینا، جیسے فقروں اور عبارت کے سبب قول محال کے تصور کو تقویت پہنچتی جاتی ہے، اور جوں جوں افسانہ آگے بڑھتا جاتا ہے، نہ صرف قول محال واضح ہوتا جاتا ہے، بلکہ اس کی مختلف صورتیں ہمارے سامنے آنے لگتی ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ قول محال کو ایک پیرائے، ایک Tool کے طور پر اس افسانے میں استعمال کیا گیا ہے۔

ممکن ہے کوئی کہے، کیا ضروری ہے کہ اچھے ہی زخمیوں کی خبر گیری کریں۔ تو عرض ہے بیدی نے اپنے پہلے جملے میں، ان دونوں معنوں کی گنجائش رکھ چھوڑی ہے۔ یعنی جہاں ہم یہ تصور کر سکتے ہیں کہ ضروری نہیں صرف اچھے ہی زخمیوں کی خبر گیری کریں، تو اس قول محال کے سبب یہ معنی اخذ کرنے میں بھی کوئی غلطی نہیں کہ زخمیوں کی خبر گیری غیر زخمی لوگوں نے نہیں کی۔ لہٰذا ان دونوں معنوں کی گنجائش کے سبب معنی کی مزید توسیع ہوتی ہے کہ معاشرے میں کوئی بھی صحیح و سالم نہیں رہا۔ گویا بٹوارے کے سبب ہر کوئی زخمی ہے۔ دیکھا آپ نے یہ ایک جملہ کہانی میں محض فضا بندی ہی کا کام نہیں بلکہ کہانی کی معنویت اور اسلوب کے تعین کے سلسلے میں ہمارے ذہن کو ہموار، نظر کو تیز اور فکر کی آبیاری بھی کر رہا ہے گویا یہی وہ بنیادی اکائی ہے جس پر کہانی کی معنویت اور اسلوب تشکیل پانے لگتا ہے۔ غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ یہ اکائی مرکب ہے محذوف بیانات، تضادات و تناقص اور قول محال سے۔ جن میں قول محال کو ایک نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ جوں جوں کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے قول محال کی مختلف صورتیں ہمارے سامنے

آتی جاتی ہیں مثلاً

۱۔ عبارت و بیان میں قول محال

۲۔ واقعات میں قول محال

۳۔ کہانی کے کرداروں کے افعال و اقوال میں قول محال

۱۔ عبارت و بیان میں قول محال:

☆ چنانچہ پر بھات پھیری نکالتے ہوئے جب سندر لال بابو اور اس کے ساتھی زور زور سے گاتے تو سندر لال کی آواز ایک دم بند ھوجاتی۔ وہ خاموشی کے ساتھ چلتے چلتے لاجونتی کی بابت سوچتا......اور اب تو یہاں تک نوبت آگئی تھی کہ اس نے لاجونتی کے بارے میں سوچنا ھی چھوڑ دیا تھا۔"

☆ "اس کا دبلا پن اس کی صحت کی خرابی کی دلیل نہ تھی، ایک صحت مندی کی نشانی تھی۔"

☆ "مغویہ عورتیں اور ان کے لواحقین کچھ دیر ایک دوسرے کو دیکھتے اور پھر سرجھکائے ہوئے اپنے برباد گھروں کو آباد کرنے کے کام پر چلے جاتے"

☆ "لاجونتی آئی پر نہ آئی"

☆ "غم کی کثرت سے وہ موٹی ھوگئی اور صحت مند نظر آرھی تھی"

☆ "وہ یہ بھول گئی کہ سندر لال کتنے بڑے بڑے اور بھدے بوٹ پہنے ہوئے ھے اور اس کی اپنی کمر کتنی پتلی"

☆ "سندر لال لاجوکی وہ باتیں سننے سے بھی گریز کرتا اور لاجو اپنے کھل جانے میں بھی ایک طرح سے سمٹی رھتی"

☆ "وہ بس گئی پر اجڑ گئی"

میں نے طوالت کے خوف سے چند جملے ہی پیش کیے ہیں ورنہ اس افسانے میں ایسی بیسیوں مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ یہ متضاد الفاظ، یہ قول محال، تحریر کا ظاہری حسن ہی نہیں بلکہ اس کا معنوی حسن بھی ہیں۔

۲۔ واقعات میں قول محال:

☆ "میں نے لاجو بھابھی کو دیکھا ھے" / سندر لال کے ھاتھوں میں سے چلم گرگئی اور میٹھا تمباکو فرش پر گر گیا۔"

☆ "سندر لال امرتسر جانے کی تیاری کررھا تھا کہ اسے لاجو کے آنے کی خبر ملی۔ ایک دم ایسی خبر مل جانے پر سندر لال گھبرا گیا۔ اس کا قدم فوراً دروازے کی طرف بڑھا لیکن وہ پیچھے لوٹ آیا۔ اس کا جی چاھتا تھا کہ وہ روٹھ جائے اور کمیٹی کے تمام پلے کارڈوں اور جھنڈیوں کو بچھا کر بیٹھ جائے اور پھر روئے...... میں نے مردانہ وار اس اندرونی کشمکش کا مقابلہ کیا اور اپنے قدموں کو ناپتے چوکی کلاں کی طرف چل دیا۔"

(اس سارے واقعہ میں بڑھنا، پیچھے لوٹ آنا، رونا اور مردانہ وار مقابلہ کرنا، بیٹھنا او رپھر چل پڑنا، یہ صرف سندر لال کے تذبذب اور کشمکش کے ھی آئینہ دار نہیں بلکہ قول محال کے ذریعہ بیدی نے سندر لال کی شخصیت کے تضاد کو بھی پیش کیا ھے۔)

☆ "سندر لال نے لاجو کی طرف دیکھا، وہ خالص اسلامی طرز کا ڈوپٹہ اوڑھے ھوئے تھی اور بائیں بکل مارے ھوئے...... وہ سندر لال کے بارے میں اتنا زیادہ سوچ رھی تھی کہ اسے کپڑے بدلنے یا ڈوپٹہ ٹھیک سے اوڑھنے کا بھی خیال نہ رھا۔ وہ ھندو

اور مسلمان کی تہذیب کے فرق ، دائیں بکل، بائیں بکل میں امتیاز کرنے سے قاصر تھی۔"

☆ "سندر لال کو دھچکا لگا۔ اس نے دیکھا لاجونتی کا رنگ کچھ نکھر گیا تھا۔ وہ پہلے کی بہ نسبت کچھ تندرست نظر آرہی تھی۔ نہیں وہ موٹی ہوگئی تھی، سندر لال نے لاجو کے بارے میں جو سوچ رکھا تھا وہ سب غلط تھا۔ وہ سمجھتا تھا کہ غم میں گھل جانے کے بعد لاجونتی بالکل مریل ہوگئی ہوگی...... اس خیال سے کہ وہ پاکستان میں بڑی خوش رہی ہوگی اسے صدمہ پہنچا۔"

۳۔ **شخصیات اور ان کے افعال و اقوال میں قول محال:**

☆ "سندر لال بڑے بڑے بھدے بوٹ پہننے والا اور لاجو کی کمر پتلی ہے۔

☆ "سندر لال شہر کا رہنے والا اور بیوی پر ظلم ڈھانے والا، لاجونتی گانو کی گنوار اور ظلم سہنے والی۔

☆ "سندر لال مغویہ عورتوں کا کردار اور ان پر ڈھائے گئے ظلم کا مخالفت لیکن خود اس نے اپنی بیوی پر خوب ظلم ڈھائے۔

☆ سندر لال لاجونتی کو مارتا پیٹتا تھا پھر بھی لاجونتی اس سے محبت کرتی تھی۔ اور جماں لاجونتی کو پیٹتا نہیں تھا لیکن وہ اس سے محبت نہ کرسکی۔

☆ جب کوئی فرد مغویہ عورت کو بسانے اپنے گھر لے جاتاتو 'دل میں بساؤ' اور 'گھر میں بساؤ' تحریک کا سکریٹری سندر لال بھی اوروں کے ساتھ اس فرد کی جے جے کار میں شامل ہوجاتا لیکن جب لاجونتی کی آمد کی اطلا ع ملی تو سندر

لال کے ھاتھوں سے چلم گر گئی اور تمباکو فرش پر بکھر گیا۔

☆ سندر لال جس نے مغویہ عورتوں کے بارے میں کہا تھا کہ' انھیں اشارے کنائیے سے بھی ایسی باتوں کی یاد دلانی نہیں چاھیے جو ان کے ساتھ ھوئیں، کیوں کہ ان کے دل زخمی ھیں۔ اگر چہ سندر لال نے لاجونتی پر بیتی کسی بھی بات کو سننا نہ چاھا، لیکن وہ لاجونتی کے ساتھ پھلا سا بے ساختہ رشتہ قائم نہ کر سکا۔ گویا اپنے احترام کے رویہ سے لاجونتی کو ایسی باتیں یاد دلاتا رھا، جنھیں یاد نہیں دلانا چاھیے تھا۔"

سندر لال جس نے 'گھر میں بساؤ'، 'دل میں بساؤ تحریک' چلائی تھی اور کئی مغویہ عورتوں کو پھر سے بسانے میں مدد کی تھی۔ اور خود اس نے بھی اپنی مغویہ بیوی کو گھر میں لا بسایا تھا۔ لیکن اسے دل میں نہ بسا سکا۔ اسے دیوی کی حیثیت سے تو قبول کر چکا لیکن بیوی کی حیثیت سے نہیں۔ اسے چاہے تو اسے سندر لال جیسے مرد کی انانیت Male Chavnism کی شکست سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

دیکھا آپ نے جس قول محال کا آغاز افسانے کے دوسرے جملے/ پیراگراف میں ایک دھندلی صورت میں ہوا تھا، بڑھتے بڑھتے عبارت اور بیان کی منزل سے گزر کر، کہانی کے افراد اور ان کے افعال و اقوال تک میں شامل ہو کر، قول و فعل کے تضاد، شخصیت کے تناقص اور مرد اور عورت کی فطرت کے امتیاز کا مظہر بن جاتا ہے۔ اسے عورت کی مجبوری سے تعبیر کیجئے یا اس کی فطرت سے کہ وہ بہ آسانی دوپٹے کو دائیں بغل سے بائیں بغل کی طرف باندھ سکتی ہے۔ جب کہ مرد یہ عمل اس آسانی کے ساتھ اختیار نہیں کر سکتا۔

بیدی نے قول محال اور اپنی محذوف بیانی کے ذریعے ہمیں یہ احساس دلایا ہے کہ لاجونتی کے ساتھ سندر لال کا حسن عمل اور حسن سلوک، کسی اخلاقی نظام یا درویشانہ بے نیازی یا قلب ماہیت کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کی مردانہ انا کی شکست کے سبب سے ہے۔ یہ مردانہ انا کی شکست نہیں تو کیا کہ اپنی مغویہ بیوی لاجونتی کو پہلی بار دیکھتے ہی سندر لال کو دھچکا سا لگا کہ وہ کچھ زیادہ ہی صحت مند نظر آ رہی تھی۔ اور یہ بھی کہ لاجونتی پاکستان میں جماں کے ساتھ رہ آئی تھی، جو اسے مارتا پیٹتا نہیں تھا۔ یہ حقائق سندر لال جیسے مرد کی انا کی شکست کے

لیے کافی ہیں۔ اسی لیے اس نے اپنی انا کی شکست کی پردہ پوشی، حسن اخلاق سے کرنی چاہی۔ اگر سندر لال میں بھی لاجونتی کی طرح، حالات کے تحت دائیں بغل کو بائیں اور بائیں بغل کو دائیں باندھنے کی صلاحیت ہوتی تو یقیناً وہ بھی لاجونتی کے ساتھ پہلا سا بے ساختہ رشتہ قائم کر لیتا۔ بات بے بات اسے پیٹ سکتا تھا۔ لیکن ایسا کچھ بھی نہ ہوا۔ لہٰذا اس کہانی کی ایک معنویت عورت اور مرد کی فطرت کے امتیازات سے بھی عبارت ہے۔ اگرچہ میں نے قول محال کی ان مختلف صورتوں کو علاحدہ علاحدہ سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن حق تو یہ ہے کہ قول محال کی یہ مختلف صورتیں باہم اتنی گتھی ہوئی ہیں، جیسے پھول میں خوشبو ہوتی ہے، ان کو علاحدہ علاحدہ سے بیان کرنا رنگ و بو کو جدا کرنے کے مماثل ہے۔ لہٰذا کہانی کی مختلف معنویتیں قول محال کی ہم آہنگی اور وحدت کے سبب سے ہیں۔ لاجونتی اور سندر لال کے درمیان اس بے ساختہ رشتہ کے پائمالی کی بنا پر ہی تو بیدی نے لکھا 'وہ بس گئی پر اجڑ گئی' لیکن بیدی نے اپنی محذوف بیانی اور قول محال سے کام لیتے ہوئے ہماری توجہ اس بین السطور کی طرف مبذول کرائی ہے کہ یہ صرف لاجونتی کے بس کر اجڑی رہنے کی کہانی نہیں بلکہ سندر لال کے اجڑے رہنے کی بھی کہانی ہے۔ معنویت کے اس مرحلے پر پہنچ کر کہانی کے ابتدائی دو جملوں/ پیراگراف پر ذرا پھر سے نظر ڈالیں۔

''بٹوارا ہوا اور بے شمار زخمی لوگوں نے اٹھ کر اپنے بدن پر سے خون پونچھ ڈالا اور پھر سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہو گئے جن کے بدن صحیح سالم تھے لیکن دل زخمی' تو محسوس ہوتا ہے کہ بیدی نے ابتدا ہی میں کہانی کی معنویت کی طرف اشارہ کر دیا تھا، لیکن پھر بھی ہم کہانی کو پڑھتے چلے جاتے ہیں۔ واقعاتی سطح پر لاجونتی وہ ہے جس کا بدن صحیح سالم اور دل زخمی ہے تو کہانی کی معنیاتی سطح پر سندر لال بھی کچھ کم مجروح دل کا مالک نہیں...... تو گویا سارا معاشرہ ہی زخمی ہے۔ تصدیق کے لیے اس مرکب ملتفت جملے پر پھر سے غور کرتے ہیں، جس کا پہلا فقرہ 'بٹوارا ہوا' ہم نے اس تجزیے کی ابتدا میں 'ملک کا' فرض کر لیا تھا لیکن معنیات کی اس سطح پر پہنچ کر یہ مفروضہ بے جا سا لگتا ہے۔ کیوں کہ اب 'دلوں کا'، 'جسم و روح کا'، 'رشتوں کا'، جیسے مختلف اسم ہائے مفعول کی گنجائش نکل آئی ہے۔ بیدی نے محض اسم مفعول سے عاری مجہول جملہ لکھ کر اتنی زیادہ گنجائش پیدا کر دی ہے۔ لہٰذا پہلے جملے/ پیراگراف میں 'لاجونتی کے پھول' کے مرجھانے کا اشارہ صرف لاجونتی ہی نہیں انسانی دلوں اور ازدواجی رشتوں، کے مرجھا جانے کا استعارہ بن جاتا ہے۔ اب ذرا غور کیجیے جن جملوں یا جس نقطے سے کہانی کا آغاز ہوا تھا، اپنی انتہا پر واقعات کا اسی نقطے پر آملنا، دراصل کہانی کے معنیاتی دائرے کی

تکمیل کے مترادف ہے۔یعنی جن جملوں سے کہانی کا آغاز ہوا تھا وہی جملے نہ صرف افسانے کی تکمیل بلکہ معنویت کی توسیع کا سبب بھی ہیں اور اس کے اسلوب کی شناخت کا بھی۔گویا بیدی نے افسانے کی ابتدا ہی میں افسانے کی معنیاتی اکائی ہمیں فراہم کر دی تھی۔اب آپ ہی بتائیے کہانی کی معنویت اور اسلوب میں اس قدر وحدت اور یگانگت ہمیں اور کہاں ملتی ہے۔

(شاعر،ممبئی)

☆☆☆

عزیز احمد کی فکر کی تشکیل وارتقا

کسی بھی فرد کی فکری تعمیر وتشکیل میں اس کی اپنی ذات اور خاندانی حالات کے علاوہ، معاشرتی و تہذیبی مسائل اوران بیرونی واقعات وافراد کا بھی اہم حصہ ہوتا ہے جو کسی نہ کسی طور سے اس پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں، عزیز احمد: ایک تعارف کے مطالعے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ان لوگوں میں سے نہیں تھے جو اپنے منہ میں سونے کا چمچہ لے کر پیدا ہوتے ہیں عزیز احمد نے زندگی میں جو مقام اور مرتبہ حاصل کیا تھا وہ انھیں ورثہ میں نہیں ملا تھا۔ بلکہ انھیں تو اپنے لیے خود کنواں کھودنا پڑا تھا۔ انھوں نے اپنی صلاحیتوں اپنی ذکاوت ومحنت اور اپنی جہد مسلسل سے یہ مقام حاصل کیا تھا۔ عزیز احمد کے جو احوال وآثار دستیاب ہیں، ان کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی فکری تعمیر وتشکیل میں ان عناصر نے اہم حصہ ادا کیا ہے۔

۱۔ حیدرآباد کا ماحول

۲۔ کتب بینی

۳۔ مغربی ادب وعلوم

۴۔ الحسن

۵۔ اقبال

۶۔ اسطور و تاریخ

حیدر آباد کا ماحول:

اگر چہ عزیز احمد کی پیدائش حیدر آباد میں ہوئی لیکن ان کی ابتدائی تعلیم عثمان آباد میں ہوئی۔ اور وہ میٹرک کے امتحان کے بعد کالج میں داخلے کے لیے حیدر آباد آئے تھے۔ پولس ایکشن کے بعد، پاکستان ہجرت کرنے تک وہ حیدر آباد ہی سے وابستہ رہے۔ گویا حیدر آباد اور اطراف حیدر آباد ہی میں ان کی زندگی کے چھتیس سال گزر گئے۔ لہٰذا ریاست حیدر آباد کے ماحول کا ان کی فکر و نظر پر اثر انداز ہونا ایک لازمی امر ہے۔ حیدر آباد نے انھیں دو سطحوں پر متاثر کیا ہے۔

۱۔ علمی سطح پر ۲۔ تہذیبی و معاشرتی سطح پر

علمی سطح سے مراد جامعہ عثمانیہ کی تعلیمی و علمی اور شہر حیدر آباد کی ادبی و علمی سرگرمیوں سے ہے۔ جامعہ عثمانیہ سے عزیز احمد کی وابستگی دو طرح سے رہی۔ پہلے طالب علم کی حیثیت سے بعد میں استاد کی حیثیت سے 1968 میں جب انھوں نے جامعہ عثمانیہ میں، انٹر میں داخلہ لیا تو اس مرحلے پر جامعہ کی علمی، تعلیمی و تہذیبی سرگرمیوں نے وہاں کے اساتذہ خصوصاً مولوی عبدالحق صاحب نے ہم مزاج ساتھیوں خصوصاً مخدوم محی الدین نے، وہاں کے اقامت خانوں اور مجلّہ عثمانیہ نے عزیز احمد کے ادبی شوق کو نہ صرف مہمیز لگائی بلکہ ان کے ذوق کی تربیت کا سامان بھی کیا۔ (۱) اگر چہ حیدر آباد آنے سے بیش تر ہی عزیز احمد کے تراجم 'نیرنگ خیال' لاہور میں چھپ چکے تھے۔ لیکن ادبی شہرت کا چسکا انھیں یہیں لگا۔ یہاں پہلے پہل انھوں نے 'ہاسٹل ڈے' کے لیے ایک مزاحیہ فیچر لکھا تھا جسے پسند کیا گیا تو پھر یوم کلیہ اتحاد College Union Day کے لیے ایک ڈرامہ 'کالج کے دن' لکھا جو اسٹیج کیا گیا اور بے حد مقبول ہوا (۲) اسی مقبولیت کی وجہ سے انھیں مزید لکھنے کی تحریک ملی اور اپنی تخلیقی صلاحیت کو پہچاننے کا بھی موقعہ ملا۔ لہٰذا انھوں نے ناول لکھنے کی ابتدا کی۔ (۳) اسی زمانے کے مجلّہ عثمانیہ میں، مختلف اصناف میں عزیز احمد کی تخلیقات شائع ہوئیں۔ یونیورسٹی کے ماحول اور مجلّہ عثمانیہ نے عزیز احمد کے تخلیقی صوتوں کو آزادانہ اور بے محابہ بہہ نکلنے کے راستے فراہم کیے۔ مجلّہ عثمانیہ نے جہاں ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے لیے مہمیز کا کام کیا وہیں انھیں پھلنے پھولنے کے مواقع بھی فراہم کیے اور ان کے ذوق کی

تربیت کا سامان بھی کیا۔ حیدرآباد کے شعری اور ادبی ماحول نے بھی ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو جلا بخشی۔ طالب علمی کے زمانے ہی سے انھیں بابائے اردو مولوی عبدالحق جیسے استاد کی شفقت وعنایت حاصل رہی۔ ان کی ہمت افزائی کے سبب عزیز احمد نے ناول لکھی۔(۴) عبدالحق صاحب کی صحبتوں کی وجہ سے انھیں ایک رچا ہوا ادبی ذوق کلاسیکی اور قدیم ادب سے شغف، تحقیقی لگن اور تجزیاتی نظر ملی۔ گویا عبدالحق صاحب کی صحبت نے ان کے ذہنی کردار کی تشکیل میں ایک اہم حصہ ادا کیا ہے اور آگے چل کر 'سب رس کے ماخذ ومماثلات' جیسے معرکتہ الارا تحقیقی مضمون لکھنے کا سبب بنے، اور خطبات گارساں دتاسی کے ترجمہ وترتیب کا سبب بنے اور یہی تحقیقی لگن آگے چل کر تاریخ اور اقبال کے مطالعہ میں انھیں بے حد کام آئی۔ غرض عزیز احمد کی شخصیت کی تعمیر وتشکیل میں اور ان کے ادبی ذوق کی تعمیر میں مولوی عبدالحق صاحب کا ایک اہم رول رہا ہے۔

دوسری بار عزیز احمد 1938 میں جامعہ عثمانیہ سے لکچرر کی حیثیت سے وابستہ ہوئے۔ اس دوران بھی عزیز احمد کے بیش تر تراجم اور ان کی شاعری ہمارے سامنے آئی ہے اگر چہ ان تراجم کی ابتدا یورپ کے قیام کے دوران ہی میں ہو چکی تھی۔ لیکن ان کی تکمیل اور اشاعت اسی دوسرے دور میں ہوئی۔ اس بار یونیورسٹی کے علمی وادبی ماحول نے عزیز احمد کے کلاسیکی مزاج اور رچے ہوئے شعری ذوق کو مزید پختہ کیا۔ حیدرآباد کی تہذیب ومعاشرت نے بھی عزیز احمد کے احساسات وجذبات اور افکار وتصورات کی تشکیل میں بھی اپنا ایک خاص حصہ ادا کیا ہے۔ اس وقت حیدرآباد میں ایک جاگیردارانہ نظام رائج تھا۔ جس کے اثرات حیدرآباد اور اطراف حیدرآباد پر نمایاں تھے۔ ہر جاگیردارانہ نظام کی طرح حیدرآباد کے معاشرے میں کثرت سے خوبیاں تھیں تو خامیاں بھی شدید تر تھیں۔ انگریزوں کی سیاسی حکمت عملی نے جہاں ریاستوں کی سیاسی قوت کو مجروح ومحدود کیا تھا وہیں ان کے قوت واقتدار اور ان کے اثر ورسوخ کی بنا پر حیدرآباد کے معاشرے میں مشرقی اقدار کے ساتھ ساتھ مغربی افکار وتصورات بھی فروغ پا رہے تھے ایک طرف جہاں جامعہ عثمانیہ کے ذریعہ ملکی زبان میں اعلیٰ تعلیم کا خواب حقیقت میں ڈھل چکا تھا جس کے سبب ریاست حیدرآباد میں علم وفضل اور ہنر وفن کا بازار گرم تھا۔ تو دوسری طرف مغرب کی پیروی میں انگریزی پوشاکوں، ان کے رہن سہن کے انداز، کلب، جرمن ڈیزائن کے بنگلوں، ڈنر پارٹیوں اور بال روم ڈانس وغیرہ کا چلن بھی عام ہو رہا تھا جن کا نقش عزیز احمد کی تصانیف میں ملتا ہے۔ اس نظام کی وجہ سے طبقاتی نظام کو تقویت مل رہی تھی، اور استحصال مضبوط سے مضبوط تر ہوتا جا رہا تھا۔ لہٰذا عوام اور خاص طور سے 'عورت' خصوصی نشانہ بنی ہوئی تھی۔ عورت جو پہلے مشرقی

اقتدار اور جاگیردارانہ نظام کے تحت لوٹ کھسوٹ کا شکار تھی۔ بے بس ولا چار تھی اور جب مغرب کی ہوا چلی تو اس کی مشرقی بندشیں ڈھیلی ہوئیں ضرور، لیکن آزادی کے نام پر ایک نئے دلدل میں وہ پھنستی چلی گئی۔ ہر دو صورتوں میں اس کا استحصال جاری رہا وہ مظلوم ہی رہی۔ حیدرآباد کا یہی وہ تہذیبی و معاشرتی ماحول تھا جو عزیز احمد کے احساسات و جذبات پر اثر انداز ہوتا رہا۔ اور جس نے ان کے اندر انسان دوستی اور اشتمالی نظریات کا احساس پیدا کیا تھا اور جب شاہی فرمان کے ذریعہ شہزادی درشہوار کے سکریٹری بنائے گئے تو اس کی وجہ سے ان کے علمی و ادبی کاموں میں حرج ہوا ضرور لیکن حیدرآباد کے جاگیردارانہ ماحول کو قریب سے دیکھنے کا موقع بھی انھیں ملا (۵) آگے چل کر یہی ماحول و مسائل ان کی ناولوں اور تصانیف کا موضوع بھی بنے۔ ویسے اس کی ابتدا تو ان کے زمانہ طالب علمی کی تصنیف تقدس گناہ، کے ذریعے ہو چکی تھی۔ جس میں انھوں نے ایک نواب کے ہاتھوں ایک معصوم لڑکی کے جنسی استحصال کو پیش کیا تھا۔ یہ موضوع یعنی عورتوں کا جنسی اور معاشرتی استحصال ان کا پسندیدہ موضوع رہا ہے اور ان کی فکر اور تصانیف کا خصوصی موضوع بنا رہا۔ انھوں نے اپنی تصانیف میں عورت کی جنسی حیثیت، عورت اور مرد کے رشتے، آزادانہ جنسی تصور اور سماج میں عورت کے مقام و مرتبے پر نہ صرف خود سوچا بلکہ دوسروں کو بھی سوچنے پر مجبور کیا۔ لہٰذا ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں حیدرآباد کے حصے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

کتب بینی:

اگر چہ عزیز احمد کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں حالات و واقعات اور حیدرآباد کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ لیکن ان کے مطالعے کا رول بھی کچھ کم نہیں ہے۔ ان کے دوست دشمن سبھی کو ان کے کثرت مطالعہ کا اعتراف ہے۔ (۶) اور اسی کثرت مطالعہ نے بھی عزیز احمد کی تخلیقی و عملی شخصیت کی صورت گری میں ایک ناقابل تردید حصہ ادا کیا ہے۔ اگر انھیں مطالعے کی یہ عادت نہ ہوتی تو شاید عزیز احمد کی شخصیت وہ نہ ہوتی جو اب ہمارے سامنے ان کی تصانیف اور تخلیقات کے حوالے سے پیش ہوئی ہے۔ ان کی یہ عادت زندگی کے اس مرحلے سے ان کے ساتھ وابستہ رہی جب فکر و نظر کی تربیت و تشکیل کی ابتدا ہوتی ہے۔ یعنی بچپن سے، خود عزیز احمد نے اعتراف کیا ہے کہ بچپن ہی سے انھیں کتب بینی کا شوق رہا ہے۔ چوں کہ ان کے بچپن ہی میں ان کے والدین کا انتقال ہو گیا تھا ان کے خاندان کا ماحول علمی تھا۔ لہٰذا عزیز احمد کا کتب بینی کی طرف رجوع ہونا ایک نفسیاتی اور فطری عمل ہے۔ ان کی یہ عادت ان کے معیار و مزاج کو بنانے میں بے حد ممد و معاون رہی ہے گویا

ان کے ذہنی کردار کی تشکیل میں، افراد، حالات وواقعات سے زیادہ کتابوں کا دخل رہا ہے۔ جن کی توثیق ان کے مضامین اور تصانیف کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ بچپن کی کتب بینی کی ایک ہلکی سی جھلک ان کے مضمون، ادبی شہ پارے اور متحرک تصاویر میں ملتی ہے۔ ان کا یہ مضمون مجلہ عثمانیہ میں اس وقت شائع ہوا جب عزیز احمد انٹر کے طالب علم تھے اور ان کی عمر کوئی سترہ اٹھارہ سال رہی ہوگی۔ اس مضمون میں انھوں نے ان انگریزی فلموں کے حسن وقبح کا جائزہ لیا جو عالمی ادب کے شہ پاروں پر بنائی گئی تھی۔ اگر چہ یہ خالص ادبی مضمون نہیں ہے لیکن اس سے کم سن عزیز احمد کے مطالعے کی کثرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کہ وہ اس چھوٹی سی عمر میں ہی شیکسپیئر کی تصانیف کے علاوہ گوئٹے کی ناوسٹ، آسکر وائلڈ کی Lady's Windmary's Fan، تالستائی کی Living Corpse اینا کا نیا اور Resurection، چارلس ڈکسن کی Oliver Twist، تھیکرے کی Vanity fare نتھینل ہارن کی Scarlet Letter، جارج ایلیٹ کے ناول تھامس ہارڈی کا Test of the dubewells وکٹر ھیوگو کی Les mmiserable اور Noterderu de paris الیکزینڈر ڈوما کے ناول Iron Mask اور Monete Cresto پشکن کا افسانہ Debewesky ایریچ میریار یمارک کا All quiet on western front پڑھ چکے تھے۔ انھی شہ پاروں پر بنائی گئی فلموں کا اپنے اس مضمون میں انھوں نے جائزہ لیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے پس نوشت، بدتر از گناہ، مشمولہ ناول ہوس سے پتہ چلتا ہے کہ انھیں ناولیں پڑھنے کا بے حد شوق تھا اور انھوں نے کم عمری ہی میں روسی، جرمنی اور فرانسیسی ناول نگاروں اور رومان نگاروں کو پڑھ لیا تھا۔ جیسے ترگی نیف، دماخوردر، الفرے دموئے وغیرہ اور وہ کنوٹ ہائزن کی نفسیات نگاری ہیولاک ایلس کی نفسیات جنسی پرمبنی تحریریں ایڈورڈ گارڈن کریگ، گاتیر کی ناول وغیرہ کو پڑھ چکے تھے۔ اسی کثرت مطالعہ کے سبب وہ اپنے ہم عمروں میں معتبر بھی رہے اور معتوب بھی مجلہ عثمانیہ کے شماروں سے پتہ چلتا ہے کہ جب بھی ان کی تخلیقات چھپیں ان کے نام کے ساتھ کبھی مولوی عزیز احمد صاحب عزیز تو کبھی جناب عزیز احمد صاحب اور کبھی صرف عزیز احمد صاحب عزیز لکھا ہوا ملتا ہے۔ یعنی ان کے نام کے ساتھ مولوی جناب صاحب جیسے سابقے ولاحقے اس امر کی خاموش شہادت ہیں کہ وہ چھوٹی جماعت میں پڑھتے اور کم عمری کے باوجود کثرت مطالعہ کے سبب اپنے احباب میں احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ غرض اس تفصیل کا اجمال یہ کہ کم عمری کی اس کتب بینی نے ان کے ذہنی کردار کی تشکیل وتعمیر میں ایک اہم حصہ ادا کیا ہے۔ ان کے تخلیقی مزاج اور خصوصاً تنقیدی بصیرت میں جو کلاسیکی رکھ رکھاؤ ملتا ہے وہ عبدالحق صاحب

کی صحبت کے علاوہ مشرق و مغرب کی کلاسیکی تصانیف کے مطالعہ کا نتیجہ ہے۔ محض کلاسیکی تصانیف اور عالمی شہ پاروں کے مطالعے نے ان میں شعروادب کے صحیح معیارات اور ادبی اقدار کا ذوق پیدا کیا تھا۔ اور اہم چیز یہ کہ اسی کتب بینی کے سبب وہ مغرب کے شعروادب سے متعارف بھی ہوئے اور متاثر بھی۔

مغربی علوم و ادب و افکار:

عزیز احمد مغربی ادب وعلوم سے مختلف مرحلوں میں مختلف انداز سے متاثر ہوئے ہیں پہلا مرحلہ ان کے زمانہ طالب علمی کا ہے جب وہ ابھی Teen Ager تھے۔ لیکن اپنی کتب بینی کے سبب مغربی شعرو ادب سے نہ صرف واقف ہوئے بلکہ متاثر بھی۔ اس مرحلے میں انھوں نے انگریزی، روسی، فرانسیسی رومان پسندوں کی تخلیقات کوٹ ہامزن کی نفسیاتی اور ہیولاک ایلیس کی نفسیات جنسی پر مبنی تحریروں اور یونانی صنمیات کا خوب مطالہ کیا تھا۔ ان تحریروں نے ان میں ایک رومانی مزاج اور جنس کے تعلق سے ایک آزادانہ رویہ پیدا کیا تھا۔ 1932 میں یوروپ کے ان رومان پسندوں کے زیر اثر ان کا لکھا ہوا ایک افسانہ شعلہ زار الفت، شائع ہوا تھا۔ جس میں انھوں نے عشق، از دواجی رشتہ اور جنسی تعلقات کے مسئلہ کو اٹھایا تھا۔ رومان پسندوں کے زیر اثر کم عمری میں اٹھایا گیا یہ مسئلہ عزیز احمد کے لیے آخر تک دل چسپی کا باعث اور محرک فکر رہا ہے۔ ان کے آخری ناول شبنم میں بھی یہی مسئلہ فکری صلاحیت اور ایک فلسفیانہ پچ کے ساتھ پیش ہوا ہے۔ اس کے علاوہ یورپ کے نشاۃ ثانیہ کی مصوری اور سنگتراشی کے فنی اثرات نے بھی انھیں متاثر کیا تھا۔ (۷) ان کے دو ابتدائی ناول ہوس اور مرمر اور خون جس کے آئینہ دار ہیں۔ انھی فنی اثرات نے ان کی جمالیات کی تشکیل کی اور ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں بھی انھیں ادبی منصب سے ہٹنے نہ دیا۔ جس کی وجہ سے ترقی پسندوں کی بھیڑ میں بھی ان کا ایک الگ انداز برقرار رہا۔ یونانی صنمیات کے مطالعے نے اساطیر اور تمثیل نگاری کے متعلق نہ صرف ان میں شغف پیدا کیا بلکہ ان کی فنی اور معنوی اہمیت سے انھیں آگاہ بھی کیا۔

مغرب سے متاثر ہونے کا دوسرا مرحلہ وہ ہے جب عزیز احمد اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے 1925 میں لندن گئے تھے یہاں عزیز احمد کی ملاقات ان حضرات سے بھی ہوئی جن کی تحریریں وہ ہندوستان میں پڑھتے آئے تھے۔

یہاں ان کی ملاقات ادیبوں میں ایم فاسٹر، ٹی ایس ایلیٹ، کوٹ ہامزن، اور بلوم فیلڈ جیسے ماہرین ادب ولسان سے ہوئی تھی۔ پہلے لندن کے قیام کے دوران انھیں زیادہ تر یورپ کے اور خصوصاً

انگریزوں کے جدید ادیبوں جیسے تھامس ہارڈی، ڈی ایچ لارنس، ای ایم فاسٹر، آلڈس ہکسلے، W. B. ییٹس، ایذراپاؤنڈ، جیمس جوائس، ایشروڈ توماس، لوئی آرگان وغیرہ کو پڑھنے کا اور ان سے کچھ حاصل کرنے کا موقع ملا۔ یورپ کے جدید ادیبوں اور نئے مفکروں کا مطالعہ کیا وہیں اٹھارویں اور انیسویں صدی کے مصنفوں جیسے ابسن، شکسپیئر، دانتے، گالزوردی وغیرہ کی تصانیف کا مطالعہ کیا اور ان میں چند ایک کی تصانیف کا اردو میں ترجمہ بھی کیا۔ اس مطالعے اور مشاہدے نے نئے افکار و تصورات کی دولت نے جہاں عزیز احمد کی بصیرت میں اضافے کیے وہیں نئے اسالیب اور تکنک سے انھیں فنی سطح پر مالا مال بھی کیا ہے۔ جیسے ای ایم فاسٹر کے ذاتی تعلقات کا نظریہ یعنی وجو نسلی یا ملکی امتیازات کے، ایک مشترک قدر دوستی کی بنیاد پر عالمی بھائی چارگی کا تصور ممکن ہے سے وہ متاثر ہوئے اور اسے اپنے ناول گریز کا تھیم بنایا (۸) یورپ کے جدید افکار نے ان میں انسان دوست رویہ اور وسیع المشربی پیدا کی۔ ایلین گالزوردی اور تالسٹائے کے حوالے سے حقیقت نگاری اور مقصدیت طوماس مان اور آلوس ہکسلے کے حوالے سے ناول آف آئیڈیا ر لکھنے کی روایات، اور خصوصاً آلڈس ہکسلے کے توسط سے وہ ناول نگاری میں تکنک کی اہمیت و افادیت سے واقف ہوئے (۹) اگر چہ عزیز احمد نے عثمانیہ یونیورسٹی کے طالب علمی کے زمانے ہی میں انگارے پڑھ لی تھی اور اردو ادب کے ایک نئے رجحان سے آشنا ہوئے تھے لیکن ترقی پسند جمالیات اور اشتمالی نظریات سے لندن آ کر ہی پوری طرح واقف ہوئے۔ لوئی آرگاں اور رشیر وڈ کے حوالے سے وہ مارکسی حقیقت نگاری اور اشتمالی نظریات سے متعارف ہوئے۔ لندن میں انھوں نے نوجوانوں میں اشتراکی رجحانات کو مقبول ہوتے ہوئے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ (۱۰) وہاں وہ اس نظریے سے متعارف ہوئے ضرور لیکن انھوں نے اس کا اثر زیادہ نہیں قبول کیا۔ کیوں کہ انھی دنوں لندن میں ایلیس پاؤنڈ اور ایلیٹ کے حوالے سے چل رہے ایک اور نئے ادبی رجحان یعنی داخلیت پرستی اور علامت نگاری سے وہ زیادہ متاثر ہوئے اور اسے قبول بھی کیا۔ انھیں دنوں عزیز احمد نے ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ کا اور ابسن کے Master Builder معمار اعظم کا ترجمہ اردو میں کیا جو بالترتیب 1932 اور 1940 کے رسالہ اردو انجمن ترقی دہلی میں شائع بھی ہوئے۔ غرض ان تصانیف کے ذریعے عزیز احمد علامت نگاری کی اور ادبی اقدار کی اہمیت و افادیت سے واقف ہوئے جس کا ثبوت ان کے ناولوں اور افسانوں میں جا بجا موجود ہے اس کے علاوہ ان کی نظموں کا مجموعہ ماہ لقا اور دوسری نظمیں کا پیش لفظ اور اردو کی قدیم شاعری کے علامتی رویے پر لکھے ہوئے تنقیدی مضمون غدر سے پہلے کی اردو شاعری سے ملتا ہے۔ اپنے

قیام لندن کے دوران وہ ترقی پسند ادبی نظریات سے متعارف ہوئے ضرور لیکن جب وہ حیدرآباد لوٹ آئے اور اردو ادب میں اس رجحان کی شدت سے بے خبر بھی رہے لیکن 1942 میں کشمیر کے سفر کے دوران جب انھوں نے ادب لطیف کا سال نامہ پڑھا تو اس نئے رنگ و آہنگ سے وہ پھر سے بے حد متاثر ہوئے (۱۱) عزیز احمد نے خود اعتراف کیا ہے کہ ان کا دوسرا تخلیقی دور وہ ہے جب وہ ترقی پسندی سے زیادہ متاثر ہوئے تھے۔(۱۲) باوجود اس اعتراف کے، حقیقت یہ ہے کہ عزیز احمد کی تصانیف وتخلیقات کسی بھی طرح ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھی جانے والی تخلیقات سے مشابہت نہیں رکھتیں سوائے ان کی کتاب، ترقی پسند ادب کے نہ تو ان میں پارٹی لائن کی پابندی ملتی ہے نہ پروپگنڈا۔ بلکہ بہ نظر غائر دیکھا جائے تو اس دور کے یورپ کی ساری ادبی تحریکوں کے اثرات ان کی فکر اور تصانیف میں صاف نظر آتے ہیں بلکہ غیر ترقی پسند اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔ اور یوں بھی عزیز احمد ترقی پسندی کے اس طرح قائل و موئد نہیں تھے۔ جس طرح سردار جعفری یا اختر حسین رائے پوری ہیں۔ اس کے لیے عزیز احمد کا مقالہ ترقی پسند ادیب اور سردار جعفری کی کتاب، ترقی پسند ادب کا تقابلی مطالعہ بھی کافی ہے۔ باوجود اپنے آپ کو ترقی پسند کہنے کے، عزیز احمد کے پاس روایتی ترقی پسندی اگر نہیں ملتی تو اس کی وجہ مشرق و مغرب کے کلاسیکی ادب کا مطالعہ اور مغربی ادب کے نئے ادبی رجحانات و میلانات ہیں جن سے وہ قیام لندن کے دوران متعارف و متاثر ہوئے تھے اسی لیے ان کی تخلیقات میں داخلی رویہ زیادہ ملتا ہے۔ جوایذرا پونڈ، ایٹس، ایلیٹ، لارنس، اور ابسن کے حوالے سے ان کی فکر اور تصانیف میں در آیا ہے۔ عزیز احمد مختلف وقتوں میں مغرب کے مختلف فن کاروں سے متاثر رہے ہیں لیکن ان سب میں ابسن کے اثرات ان پر بہت زیادہ مرتب و مرتسم ہوئے ہیں۔

ابسن :

ابسن سے عزیز احمد کا باضابطہ تعارف قیام برطانیہ کے دوران ہوا جب وہ یورپ کی کلاسیکی و نوکلاسیکی تصانیف کا ترجمہ کر رہے تھے جن میں ابسن کی معمار اعظم بھی شامل تھی۔ ابسن، ایک نارویجین ڈرامہ نگار جس کا انتقال 22/ مئی 1956 میں ہوا۔ اس کے ڈرامہ معمار اعظم کے ترجمہ کے دوران، شعوری یا لاشعوری طور پر، ابسن کے اثرات کو انھوں نے قبول کیا ہے۔ خود انھوں نے بڑے کھلے دل سے اعتراف کیا ہے کہ ناول ایسی بلندی ایسی پستی، میں عورت کو اپنی جائیداد یا ملکیت سمجھنے کا جو تصور ہے وہ انھوں نے ابسن کے ڈرامے گڑیا گھر سے لیا ہے(۱۳) ویسے بھی عزیز احمد وہ فن کار ہیں جنھیں یہ اعتراف کرنے میں کبھی بھی

باک نہیں رہا کہ کن کن افراد اور افکار سے وہ متاثر ہوئے ہیں اور کن سے استفادہ کیا ہے۔ کیوں کہ عزیز احمد کبھی کسی Snubery کا شکار نہیں ہوئے۔ عزیز احمد نے اس بات کا تو اعتراف کیا کہ اپنے ناول کے لیے انھوں نے ابسن کے ڈرامے گڑیا گھر Et Dukhejen کے مرکزی خیال سے استفادہ کیا ہے لیکن ابسن کے ان دیگر اثرات کا ذکر نہیں کیا جو ان کے افکار، ان کی تحریروں اور تصانیف میں در آئے ہیں۔ شاید انھوں نے یہ اثرات لاشعوری طور پر قبول کیے ہوں۔ عزیز احمد نے ابسن کے ترجمے معمارِ اعظم کے لیے تمہید کے عنوان سے جو طویل مضمون لکھا ہے جس میں ابسن کی زندگی، اس کی تصانیف، اس کے افکار و تصورات اور اس کی تصانیف کے ادبی محاسن معائب کا جائزہ لیا ہے اس کا بہ غور مطالعہ کریں تو یہ دلچسپ حقیقت سامنے آئے گی کہ ابسن اور عزیز احمد کے حالات و واقعات اور افکار و تصورات میں بے حد مماثلتیں پائی جاتی ہیں جیسے۔

۱۔ ابسن کے باپ کا دیوالیہ، ابسن کے بچپن ہی میں ہو گیا تھا جس کی وجہ سے اس کا لڑکپن اور ابتدائی زندگی کے ایام بڑی عسرت میں گزرے ہیں (۱۴) بچپن ہی میں والدین کے انتقال ہی کی وجہ سے عزیز احمد بھی کچھ ایسے ہی حالات سے گزرے ہیں۔

۲۔ اپنی غربت اور تنگ دستی کے باوجود ابسن کو بچپن ہی سے پڑھنے کا بے حد شوق رہا (۱۵) عزیز احمد کو بھی بچپن ہی سے کتب بینی کا شوق رہا۔

۳۔ ابسن نے نوعمری ہی میں لکھنا شروع کیا تھا۔ ۱۹ سال کی عمر سے ہی اس نے شاعری شروع کی اور پھر ڈرامے لکھنے لگا۔ جو اسٹیج بھی ہوئے۔ عزیز احمد نے بھی کم عمری میں لکھنا شروع کیا 15 سال کی عمر میں ہی افسانوں کے ترجمے شائع ہوئے 18-17 سال کی عمر میں طبع زاد تخلیقات یعنی افسانے تنقیدی مضامین، نظمیں وغیرہ شائع ہوئیں۔

۴۔ ابسن اپنی بے باک تحریروں کی وجہ سے اپنے ہم وطنوں میں معتوب رہا اور اسے مخالفتیں جھیلنی پڑیں۔ (۱۶) عزیز احمد کو اپنی تحریروں کے سبب اپنے ہم عصروں کی مخالفتیں سہنی پڑیں۔

۵۔ ابسن میں زبردست خودداری تھی اور اسے اپنی شخصیت کے عظیم الشان ہونے کا احساس تھا۔ (۱۷) عزیز احمد کو بھی اپنی شخصیت اور اپنے علمی تبحر کا بخوبی احساس تھا۔

۶۔ ابسن کے نثری ڈرامے جن میں حقیقت نگاری کو اپنایا گیا تھا اور جن میں معاشرتی مسائل پر کڑی تنقید کی گئی تھی جس کے سبب اس پر کافی ہنگامہ خیز تنقید ہوئی (۱۸) عزیز احمد کو بھی اپنی سماجی

حقیقت نگاری جیسے ایسی بلندی ایسی پستی، شبنم اور بہت سے افسانوں کے سبب اسی طرح کے نتائج کو بھگتنا پڑا۔

ان شخصی مماثلتوں کے علاوہ ابسن اور عزیز احمد کے افکار و میلانات اور تصانیف کے موضوعات میں بھی بے حد مماثلتیں پائی جاتی ہیں، جن سے پتہ چلتا ہے کہ عزیز احمد نے ابسن سے کافی استفادہ کیا ہے۔ اس تقابلی مطالعے سے ہمیں عزیز احمد کے ذہنی کردار کی تشکیل و تعمیر میں حصہ لینے والے عناصر اور خود عزیز احمد کے فکری رویے کی تشخیص میں بے حد مدد ملتی ہے۔ لہٰذا پہلے ہم ابسن پر لکھے ہوئے عزیز احمد کے مضمون سے ایسے اقتباسات پیش کر رہے ہیں جن سے ابسن کے تخلیقی و فکری رویے کی نشان دہی ہوتی ہے۔

۱۔ اس ڈرامہ نگار نے اپنے فن کو اہم معاشرتی سوالات کی تنقید کا ذریعہ بنایا...... اس نے ان خامیوں اور خرابیوں پر نکتہ چینی کی جن کا کھلا ذکر کرتے ہوئے لوگ ڈرتے تھے۔

☆ ردعمل کا سب سے بڑا علم بردار ابسن تھا۔ اہم معاشرتی پیچیدگیوں، اخلاقی پستیوں، خانگی، زندگی کے پیچیدہ مسئلوں سے جو واقعات پیدا ہوتے ہیں۔ ان کو اس نے ڈراموں کی روئیداد (Plot) کے لیے انتخاب کیا۔

☆ اس کا مقصد معاشرت کی خرابیوں کی پردہ داری اور معاشرت کے تباہ کن اور تاریک ترین پہلوؤں کو بے نقاب کرنا تھا۔

☆ اس نے معاشرت کی خرابیوں کو بے نقاب کرنے کا بیڑا اٹھایا تو محسوس کیا کہ سب سے زیادہ تباہ کن وہ غلط معیار ہیں جن پر پورا معاشرتی نظام قائم ہے۔ غلط معیاروں پر معاشرتی زندگی کی بنیاد رکھی گئی ہے۔

۲۔ اس نے حقیقت نگاری کو ادب کی جان بنا دیا۔ جہاں محض مصوری کی ضرورت تھی۔ اس نے مصوری کی جہاں تجزیے کی ضرورت تھی، تجزیہ کیا جہاں تنقید کی ضرورت تھی تنقید کی

☆ آج کل کی حقیقت نگاری (جس کی بنیاد Zola نے ڈالی) اور ابسن کی حقیقت نگاری میں بہت فرق ہے ابسن کی نظر صرف نفس واقعہ یا تفصیل واقعہ تک محدود نہیں رہتی۔ وہ قلب اور باطن کی ان گہرائیوں تک بھی پہنچ جاتا ہے جن تک پہنچنے کے لیے لامحدود تخیل کی ضرورت ہے۔

۳۔ اس کے اسلوب اور موضوع کی جدت اور ندرت نے بہت سے مخالفین پیدا کر دیے اس کے ہم

وطن اس کے فن کی حقیقت کو سمجھنے سے قاصر تھے ان کی جہالت اور تنگ نظری نے اس کی طبیعت میں تلخی اور طنز کی وہ صلاحیت پیدا کر دی جو آگے بڑھ کر اس کے اسلوب پر چھا گئی۔

☆ ڈرامے کہار لی ہے مین کا میڈی میں طنز کا لہجہ جابجا لطف دے جاتا ہے۔

☆ ایک طرف تو ڈرامے Peer Gunt شاعرانہ دلکشی اور تخیل کا حسن لطیف ترین کیفیت رکھتا ہے، دوسری طرف طنز اور ہلکی ظرافت کی چاشنی ڈرامے کے الم ناک موضوع کو اپنے پردوں میں چھپائے ہوئے شروع سے آخر تک یکساں لطف دیتی ہے۔

☆ ڈرامے Edward Dowden کے دوران میں عمیق طنز شروع سے آخر تک موجود رہتا ہے۔

☆ جب وہ معاشرت پر حملے کرتا ہے تو کہیں کہیں حریفانہ شوخی پیدا ہو جاتی ہے۔

۴۔ ابسن نے عورتوں کے حقوق اور عورتوں کی آزادی پر بہت زور دیا۔ اس کے ان ڈراموں میں اکثر سب سے زیادہ واضح اور نمایاں کردار کسی نہ کسی عورت کا ہے۔

☆ اس کے ڈرامے گڑیا گھر (Et dukkhejen) میں اس نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ عورتوں کو دنیا سے بے خبر رکھ کر مردوں نے انھیں محض اپنی نفسانی خواہش اور خانگی آرام کا ذریعہ بنا رکھا ہے۔۔

۵۔ ابسن اپنے ڈرامہ کی ذہنی کیفیتوں کو تحلیلِ نفسی کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔

اس ڈرامے (معمارِ اعظم) میں ابسن نے تحلیلِ نفسی کا سا اسلوب اختیار کر کے ایک کمزور اور بیمار ضمیر اور ایک تھکے ہوئے دماغ کی سرگزشت بیان کی ہے۔

☆ نفسیاتی کیفیتوں کو بیان کر جانے میں کمال حاصل ہے۔ مکالموں کی رفتار کے ساتھ معلوم ہوتا ہے کہ پردے اٹھتے چلے جاتے ہیں اور ہم کو افرادِ قصہ کی مشہور ہستیوں کی بالکل نئی نئی اور عمیق سے عمیق تر گہرائیاں نظر آتی جاتی ہیں۔

۶۔ اس نے نثری (مراد ڈرامے) میں ایک اور بالکل نئے اسلوب کو اپنے لیے انتخاب کیا۔ اس نئے اسلوب کو ایک نئے طرح کی استعارہ نگاری کہا جا سکتا ہے ابسن کے ڈراموں میں استعارہ نگاری کا مفہوم یہ ہے کہ ڈرامے کے واقعات جو بہ ظاہر معمولی ہیں اور فطری اور قدرتی اسباب و علل کے پابند ہیں ایک اور پوشیدہ حقیقت کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ پورا واقعہ اس پوشیدہ حقیقت کا ایک مکمل استعارہ ہوتا ہے۔

☆ ڈرامہ فروان فراہاFrmen Fra Havet (خاتون بحر) شاعرانہ کیف زیادہ بڑھ گیا ہے۔ ڈرامے میں شگفتگی موجود ہے لیکن پورا قصہ ایک مکمل استعارہ ہے۔

☆ ابسن کے آخری ڈراموں کے اسلوب کی خصوصیت استعارہ نگاری ہے۔ معمار اعظم میں یہ کیفیت مکمل طور پر موجود ہے پورا ڈرامہ ایک مکمل استعارہ ہے۔ واقعات کی ترتیب اور نتائج کا ظاہری باعث قدرتی اسباب وعلل ہیں مگر ان کی تہہ میں کوئی پوشیدہ حقیقت کام کرتی نظر آتی ہے۔

۷۔ Ideal کی تلاش ناممکن کی جستجو، اس کی تصانیف کی ایک بڑی اہم خصوصیت ہے۔ اسی کو اس کی تصانیف کا کارفرما جذبہ کہنا پڑتا ہے۔ اس کے ڈرامے کے تمام تر اہم افراد میں کسی نہ کسی پیرائے میں ناممکن کی طلب پائی جاتی ہے۔ ان میں ایک بے چینی ایک تڑپ ہوتی ہے کہ وہ کسی غیر معمولی یا ناممکن الحصول یا دلکش ترین چیز حاصل کرلیں۔ اور یہی بے چینی اور یہی تڑپ ان کی تباہی کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔

۸۔ ابسن کی یاسیت یا قنوطیت کا مفہوم عام مفہوم سے بالکل مختلف ہے۔ معمولی خوشیوں یا راحتوں کے زوال یا معمولی اموات وحوادث سے اس کے ڈراموں میں یاس والم کی کیفیتیں نہیں پیدا ہوتیں۔ بہ جائے معمولی حادثات کے وہ حادثات جو اس ذہنی بے چینی اور تڑپ کی وجہ سے ظہور میں آتے ہیں۔ اس کے ڈرامے میں یاس والم کی فضا پیدا کرتے ہیں...... اس کے یہاں یہ جذبات عظیم الشان ذہنی تخیلات کی شکست سے پیدا ہوتے ہیں اس لیے ان میں ایک شوکت حسن ہوتا ہے۔

۹۔ ڈرامہ کیزاوگالیٹرKieser OG Galiteer میں ابسن نے آزمائشی طور پر ایک نیم تاریخی واقعے کو اپنا موضوع بنایا۔ اس ڈرامے میں خیال آرائی اور روحانیت کا وہ رنگ جھلکتا ہے جو اس کے بعد ہی اس کے ڈراموں سے مفقود ہوگیا۔ پھر کہیں آخری تصانیف میں یہ رنگ دوبارہ پیدا ہوگیا۔

۱۰ اس کے تمام ڈراموں، یعنی ابتدائی، نیم تاریخی اور تاریخی ڈراموں میں اس کا مقصد انسان کو آزاد کرانا اور جگانا ہے...... وہ ان سوالوں کو پیش کرنا چاہتا ہے جن کے تشفی بخش جوابات نہیں

دیے جاسکتے۔

۱۱۔ ابسن نے غضب کا تخیل پایا تھا شاعرانہ تخیل سے اس کی طبیعت سیر ہوگئی تھی اور زندگی کی تلخ حقیقتوں نے اسے اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا۔

۱۲۔ Rolemeshokna ڈرامے میں ملال والم کا ہلکا سا رنگ چھایا ہوا ہے۔ تلخی یا بے لطفی نام کو نہیں۔

☆ شکسپیئر کے آخر ڈراموں میں ایک دلکش مطمئن کر دینے والا سکون بخش متین حسن پایا جاتا ہے۔ وہی کیفیت ابسن کے آخری ڈراموں میں بھی پیدا ہوا ہے۔

۱۳۔ اکثر وبیش تر ڈرامے محض انجام کی تفصیل بیان کرتے ہیں اور وہ واقعات جو انجام کا باعث ہوتے ہیں ڈرامہ شروع ہونے سے پہلے ہی وقوع پذیر ہو چکے ہوتے ہیں۔

☆ سول نس کی موت محض حادثہ نہیں۔ اصلی سول نس ڈرامہ شروع ہونے سے پہلے ہی ختم ہو چکا ہے اس کی زندگی کی قوت ختم ہو چکی ہے اس کے نفس کی تشریح ایک طرح کا کے پوسٹ مارٹم معلوم ہوتی ہے۔

۱۴۔ (ابسن کے تخلیقی سفر کے دوسرے دور میں) ڈنمارک کے ڈرامہ نگاروں کا اثر بالکل زائل ہو چکا تھا۔ اس نے اس ڈرامے Hormennue Paa Helgaland یعنی ہلیگا لینڈ کے جنگ جو، کے لیے ناروے کے قدیم ساگا (Saga) کے ذخیرے سے خوشہ چینی کی۔ ابسن کا تخیل ان قدیم داستانوں کے نیم وحشی، نیم شاعرانہ تخیل سے پورا متاثر اور فیض یاب ہوا ہے۔

ابسن پر عزیز احمد کے قائم کیے ہوئے مقدمات کی روشنی میں عزیز احمد کی تصانیف کا مطالعہ کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ عزیز احمد پر ابسن کے اثرات صاف طور سے محسوس ہوں گے اور یہ اندازہ بہ خوبی ہو جائے گا کہ انھوں نے ابسن سے کہاں کہاں اور کس کس طرح سے استفادہ کیا ہے۔

۱۔ ابسن نے ابتدائی دور میں منظوم ڈرامے لکھے جن میں تخیل کی فراوانی تھی اور شاعرانہ عنصر زیادہ تھا عزیز احمد کی ابتدائی تصانیف ہوس، مرمر اور خون اور کسی قدر گریز میں اگرچہ معاشرتی مسائل ملتے ہیں لیکن ان میں تخیل کا عنصر زیادہ ملتا ہے۔

۲۔ اپنے تخلیقی سفر میں ابسن نے تخیل سے دامن جلد چھڑا لیا اور حقیقت نگاری کو اختیار کیا معاشرتی

مسائل کو اپنی تصانیف کا موضوع بنایا اور وہ ان مسائل پر بڑی بے باکی کے ساتھ لکھتا رہا۔ اس دوران طنز اس کے اسلوب کا نمایاں جوہر تھا۔ عزیز احمد نے بھی جلد ہی تخیل سے دامن چھڑا لیا اور ایسی ایسی معاشرتی حقیقتوں پر قلم اٹھایا جن پر کہتے ہوئے بھی لوگ جھجکتے ہیں (جیسے آگ، ایسی بلندی ایسی پستی اور گریز) ان بے باکانہ تصانیف میں عزیز احمد کے بھی اسلوب کا نمایاں وصف طنز تھا۔

۳۔ حقیقت نگاری کے تئیں ابسن نے کبھی فوٹوگرافی کی طرح مسائل کو جوں کا توں پیش کیا تو کبھی ان کا تجزیہ کیا اور کبھی ان پر تبصرہ تو کبھی ان پر تنقید کی اور کبھی وہ نفس واقعہ سے ہٹ کر اس کے قلب کی گہرائیوں میں اتر جاتا تھا۔

عزیز احمد بھی اپنی ناولوں (گریز، آگ اور ایسی بلندی ایسی پستی) میں معاشرتی واقعات کی پیش کشی میں کبھی فوٹوگرافر بن جاتے ہیں، کبھی مبصر اور کبھی تجزیہ نگار اور کبھی پس واقعہ اور افراد واقعہ کے قلب و باطن کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔

۴۔ ابسن عوتوں کے حقوق کا بڑا علم بردار تھا۔ مرد معاشرے میں عورتوں کو مساویانہ حق دلانے کے لیے اس نے ڈرامہ گڑیا گھر لکھا اور عورت کو محض Sex Object سمجھنے کے خلاف آواز اٹھائی تھی۔

عزیز احمد بھی عورتوں کے حقوق کے بڑے علم بردار رہے ہیں اور مرد معاشرے میں عورت کے مساویانہ حق کے موئدر ہے ہیں۔ اگر چہ عزیز احمد کی ابتدائی تخلیقات میں عورت کا جنسی استحصال بہت ملتا ہے اور عورت محض ایک Sex Object نظر آتی ہے جس کی بنا پر ہمارے نقادوں اور ادبی تاریخ نگاروں نے عزیز احمد کے اعصاب پر عورت کو سوار دیکھ لیا۔ لیکن مشاہدے اور مطالعے کی پختگی کے ساتھ عزیز احمد کا رویہ عورت کے تئیں بدل گیا۔ وہ عورت کے مساویانہ حقوق کے قائل رہے۔ ان کی تصانیف (ایسی بلندی ایسی پستی، شبنم، تیری دلبری کا بھرم، افسانوں میں تصور شیخ، مدن سینا اور صدیاں اور زریں تاج اور آخری دور کی تصانیف اس امر کی توثیق کے لیے کافی ہیں۔

۵۔ ابسن نے اپنے افراد ڈرامہ کی ذہنی کیفیتوں اور ان کے باطن میں اترنے کے لیے نفسیات تحلیلی کا پیرایہ اختیار کیا تھا عزیز احمد نے بھی کرداروں کی ذہنی کیفیتوں اور ان کے باطن میں جھانکنے کے لیے تحلیل نفسیات کا سہارا لیا ہے۔ ان کے ابتدائی ناولوں ہی سے یہ رویہ ملتا ہے۔

۶۔ ابسن اپنے ابتدائی دور میں دوسرے ممالک خصوصاً ڈنمارک کے شعرا کے اسلوب و مواد سے بے حد متاثر رہا۔

لیکن اپنے پختگی کے دور میں وہ اپنے قدیم ادب Saga، قدیم داستانوں کی طرف لوٹ گیا۔

عزیز احمد بھی اپنے ابتدائی دور میں مغرب سے بے حد متاثر رہے۔ لیکن اپنے تخلیقی سفر کے دوسرے دور میں انھوں نے بھی اپنے قدیم داستانوی ادب اور اپنے کلاسیکی ادب میں اپنی جڑیں تلاش کیں۔ ان کے تنقیدی مضامین سب رس کے ماخذ و مماثلات کے علاوہ ناولوں میں شبنم افسانوں میں خدنگ جستہ، آنکھیں آہن پوش ہوئیں اس کی بہترین مثال ہیں۔

۷۔ اپنے تخلیقی سفر کے آخری دور میں ابسن نے طنز اور شوخی کے پیرائے کو ترک کر دیا تھا اور اس کی جگہ اس کی تخلیقات میں ایک انسانی ہم دردی اور ملال کا رنگ بکھرا ہوا ملتا ہے۔ جن کی وجہ سے اس کی تخلیقات میں ایک شوکت حسن پیدا ہوا ہے۔ عزیز احمد کے آخری دور کی تصانیف جیسے زریں تاج، تصورِ شیخ، خدنگ جستہ، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، تیری دلبری کا بھرم وغیرہ میں بھی طنز کی کاٹ نہیں ملتی۔ اس کی بہ جائے ایک الم ناک فضا ملتی ہے، جو تخلیقات کو ایک شوکت حسن عطا کرتی ہے۔

۸۔ ابسن نے اپنے آخری دور میں علامت نگاری کو اپنایا تھا (جسے عزیز احمد نے استعارہ نگاری سے تعبیر کیا ہے۔) اس کے آخری دور کے ڈرامے ایک مکمل استعارہ ہوتے ہیں جس کی وجہ سے ایک تمثیلی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

عزیز احمد کے پاس علامت نگاری سے شغف ملتا ہے انھوں نے اپنی تخلیقات میں واقعات و افراد کو کہیں استعارے کی سطح پر تو کہیں علامتی سطح پر استعمال کیا ہے جیسے گریز میں عشرت منزل، ناول آگ میں آگ کا استعارہ اور ان کے آخری ناول شبنم ایک مکمل استعارہ یا تمثیل کا مقام رکھتی ہے۔

۹۔ ابسن کی تصانیف کا بنیادی کارفرما جذبہ Ideal کی تلاش ہے۔ ناممکن کی جستجو سے عبارت ہوتے ہیں۔ اس کے کرداروں میں بھی یہ جذبہ کارفرما ملتا ہے۔

عزیز احمد کے ہر ناول میں Ideal کی تلاش اور ناممکن کی جستجو کا جذبہ ملتا ہے۔ ان کے کردار بھی اس جذبہ کے ہاتھوں آخر تک بھٹکتے رہتے ہیں انھیں سوائے تشنگی کے کچھ اور نہیں ملتا جیسے گریز کا

نعیم، شبنم کا ارشد حسین، آگ کا غضنفر زرین تاج کی قرۃ العین طاہرہ اور شبنم کی شبنم۔

۱۰۔ اِبسن کے ہاں ٹریجڈی شکست خواب وخواہش کا نتیجہ ہوتی ہے۔ عظیم الشان تخیلات یا عظیم الشان ہونے کا احساس اس ٹریجڈی کا موجب ہوتے ہیں۔ گویا ہر کردار اپنی ٹریجڈی یا انجام کا خود ذمہ دار ہے۔

عزیز احمد کے کردار بھی اپنے شکست خواب کی وجہ سے ٹریجڈی کا شکار ہوئے ہیں اور انجام کے وہ خود ذمہ دار ہوتے ہیں شبنم کا ارشد خاں، گریز کا نعیم، ایسی بلندی ایسی پستی کا سریندر، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں کا سلطان حسین ایسی بلندی ایسی پستی کی بیگم مشہدی۔

۱۱۔ اِبسن نے اپنے آخری دور میں اپنی تخلیقات کے لیے تاریخی اور نیم تاریخی واقعات کو اور قدیم داستانوی ادب کو موضوع بنایا اور ان میں خیال آرائی کے ذریعہ انھیں ایک نئی معنویت عطا کرتا تھا۔

عزیز احمد نے بھی اپنے آخری دور میں اپنی تصانیف کے لیے تاریخی واقعات اور داستانوں یا اساطیر سے مواد حاصل کیا ہے اور انھیں خیال آرائی کے ذریعے ایک نئے معنوی پس منظر میں پیش کیا ہے جیسے 'زریں تاج' مدن سینا اور صدیاں خدنگ جستہ، جب آنکھیں آہن پوش ہوئی، میرا بھائی میرا دشمن، بن لال وغیرہ۔

۱۲۔ اِبسن کے ڈرامے اپنے آغاز میں ہی اپنے انجام کا اشارہ دیتے ہیں۔ اس کے باوجود بھی اس کے ڈراموں میں قاری یا ناظر کی دلچسپی کم نہیں ہوتی۔

عزیز احمد کے آخری دور کی تخلیقات میں بھی یہ رویہ ملتا ہے 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئی۔ خدنگ جستہ مثلث اور تیری دل بری کا بھرم، وغیرہ میں خصوصاً آنکھیں آہن پوش ہوئیں کا ابتدائیہ ہی سلطان حسین کی موت کا استعارہ ہے۔ جو آخری صفحے پر حقیقت میں بدل جاتی ہے مثلث کی میجر پائزیدقر احصار کی طبیعت اور سوچ کے ساتھ ہی جو ابتدائی صفحات میں پیش ہوئی ہے اس کا انجام ہمیں صاف ملتا ہے۔

اس کے علاوہ اسلوب ومواد میں چھوٹی موٹی بہت سی مماثلتیں دونوں میں پائی جاتی ہیں جیسے اِبسن نے اپنے ڈرامے Gjenngangere یعنی آسیب میں جنسی امراض کے دور رس اثرات کو اپنا موضوع بنایا تو عزیز احمد نے بھی ناول آگ میں اسے موضوع بنایا ہے۔ اِبسن نے ڈرامے این فال کی فین ڈا En Jolketienda میں جمہوریت کی ناقدری کو موضوع بنایا تو عزیز احمد نے بھی آگ میں جمہوری نظام سے

ہونے والے فائدے کے بجائے اس سے ہونے والے استحصال کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس نے اپنے ڈرامہ کیا رلی ہے تین کامیڈی .... یعنی عاشقوں کی کامیڈی میں شادی کی رسوم و آئین کی پابندی اور محبت کے مسئلوں کو پیش کیا ہے تو عزیز احمد نے شبنم میں اس مسئلے کو اٹھایا ہے۔ ابسن نے اپنے شاہ کار ڈرامے Peer Gynt میں تخیل کی دنیا اور عملی دنیا کے تضاد سے پیدا ہونے والے المیے کو اپنا موضوع بنایا تھا تو عزیز احمد نے گریز میں ایک طرح سے اس پہلو کو بھی برتا۔ اس نے اپنے ڈرامے دی انگیس فور بند کا De Unges Forbund یعنی نوجوانوں کی انجمن میں معاشرتی مباحث کو مباحث کے روپ میں ڈرامے کی بنیاد بنایا تو عزیز احمد نے تیری دلبری کا بھرم اور مثلث میں۔ بیانیہ سے گریز کرتے ہوئے معاشی مباحث کو مکالموں کے ذریعے پیش کیا ہے۔

اس تفصیل کا اجمال یہ کہ عزیز احمد سارے یورپی ادیبوں میں ابسن سے بہت زیادہ متاثر رہے ہیں اور انھوں نے ابسن سے بہت زیادہ استفادہ کیا ہے۔ گویا ابسن کی تصانیف نے عزیز احمد کے تخلیقی و فکری رویے کی تشکیل میں بہت ہی اہم رول ادا کیا ہے۔ گویا برطانیہ کا سفر، عزیز احمد کے لیے نیک فال ثابت ہوا۔

اگر عزیز احمد اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے برطانیہ نہیں جاتے تو بھی اپنے مطالعے کے سبب، ابسن سے دیر سویر وہ متعارف ضرور ہوتے۔ لیکن یورپ کے تجربات و مشاہدات کے بغیر، شاید وہ ابسن سے اس طرح متاثر نہ ہوتے جس طرح کے اب ہوئے ہیں۔ اس لیے کہ ابسن کی بے باک تحریروں اور اس کی حقیقت نگاری نے جس طرح یورپ کو متاثر کیا تھا ان کی معنویت اور افادیت کو سمجھنا اور ان سے اثر لینا یورپ کے سیاق و سباق کے بغیر ممکن نہیں۔

ایک ابسن ہی نہیں، دیگر یورپی ادیبوں اور اس وقت کے مختلف ادبی رویوں اور رجحانات سے بھی وہ آگاہ ہوئے اس مرحلے میں مغرب سے متاثر ہونے اور اس سے استفادہ کرنے کا عمل عزیز احمد کے لیے Primary Source کا درجہ رکھتا ہے۔ کیوں کہ وہ خود ان بیش تر تجربات سے گزرے ہیں جن سے یورپ کے فن کار گزر رہے تھے۔ ان ادبی اور غیر ادبی تحریکات اور رجحانات کا انھوں نے بہ ذات خود مشاہدہ کیا اور ان کو جھیلا جو اس وقت یورپ میں فروغ پا رہے تھے۔ ورنہ بہ قول عزیز احمد اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کی تحریکیں ہندوستان مردہ ہو کر پہنچتی ہیں، اپنے اس مشاہدے، مطالعے اور اپنے ان تجربات کے سبب عزیز احمد نے مغرب سے آزاد خیالی، وسیع المشربی نئے نظریات و افکار، حقیقت نگاری کا نیا تصور حاصل کیا اور نئے

ادبی رویے، نئی ادبی جمالیات، نئے ادب کی شعریات اسلوب کے نئے نئے پیرائے، اور تکنک کی موشگافیوں سے وہ آگاہ ہوئے اور ان کی فنی وادبی اہمیت کو پہچانا۔ انھیں برتنے کا سلیقہ بھی سیکھا اور اپنی تصانیف میں انھیں برتا بھی اسی لیے ان کی تصانیف میں ایک رنگا رنگی اور تنوع ملتا ہے اور ان کی تحریروں میں ایک گیرائی اور ایمائیت پائی جاتی ہے۔

مغرب سے عزیز احمد کی وابستگی کا تیسرا مرحلہ لندن یونیورسٹی کے شعبہ اردو ہندی اور اسلامیات میں بہ حیثیت لکچرران کے تقرر سے شروع ہوتا ہے۔ اس مرحلے میں مغرب کے تئیں عزیز احمد کا رویہ پچھلے دو مرحلوں میں مختلف رہا ہے۔ پچھلے دو مرحلوں میں، کم عمری کے سبب عزیز احمد کا رویہ اخذ وقبول کا رہا ہے۔ لیکن یہ اخذ وقبول کا معاملہ بھی محض نقالی کا نہیں تھا بلکہ اپنی تہذیبی وادبی روایات کے پس منظر میں انھیں جذب کرنے کا رہا تھا، اور اس بار عزیز احمد ایک پختہ عمر، یعنی 44 سال کی عمر میں لندن یونیورسٹی سے وابستہ ہوئے تھے۔ اور یہ وہ عمر ہوتی ہے جب کہ ایک عام انسان میں بھی اس کی اپنی فکر تشکیل پاتی ہے اور اس کے اپنے افکار وتصورات میں ایک صلابت پیدا ہو جاتی ہے۔ تو پھر عزیز احمد ذہین فطین، متبحر عالم، جہاں دیدہ وحالات چشیدہ کا، مغرب سے متاثر ہونے کے بجائے، اپنی جڑوں کو تلاش کرنا، مسلمانوں اور اسلام کی عظمت رفتہ کے اسباب ڈھونڈ نکالنا نہ صرف ہند بلکہ وہ یورپ جہاں کبھی مسلمانوں کی حکمرانی رہی تھی۔ اسلام اور ان ممالک کے درمیان افہام وتفہیم اور توازن وہم آہنگی کی قدریں قائم کرنا کوئی حیرت ناک امر نہیں۔ توقیت تصانیف عزیز احمد کا جدول ہمیں بتاتا ہے کہ لندن کے قیام کے دوران بھی انھوں نے ادبی تصانیف کم کم ہی سہی پیش کیں۔ جن میں تیری دلبری کا بھرم اور مثلث یورپ کے ماحول کے پس منظر میں لکھی گئیں تو خدنگ جستہ اور جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، تاریخی واقعات کے تناظر میں خلق کی گئیں۔ ان طبع زاد تصانیف کے علاوہ ہیر الڈیم کی نیم ادبی ونیم تاریخی کتابوں کا اردو میں ترجمہ بھی کیا۔ دراصل یہ ان کے بدلتے ہوئے ذوق اور بدلتی ہوئی دلچسپی کے اشارے ہیں کہ اب انھیں خالص ادب سے زیادہ تاریخ میں مزہ آنے لگا تھا۔ ادب کے تئیں ان کی بے التفاتی کی وجہ خود ان کی زبانی ملاحظہ فرمایئے۔

ادب کا ساتھ بڑی حد تک چھوٹ گیا ہے ادب غزل کی طرح جوانی کی چھیڑ چھاڑ ہے اس کے بعد تاریخ میں زیادہ لطف آتا ہے۔ اور اب تاریخ میرا موضوع ہے (۱۹)

بعد میں تو انھوں نے ادب کو بالکل ہی ترک کر دیا تاریخ خصوصا اسلامی تاریخ کی طرف چلے

گئے۔ کینڈا میں ان کا تقرر ہی اسلامیات کے پروفیسر کی حیثیت سے ہوا تھا۔ تاریخ سے ان کی دل چسپی محض اتفاق امر نہیں۔ اساطیر عالم اور اقبال کے افکار کے مطالعہ تاریخ کی طرف ان کی مراجعت کا سبب بنے خصوصاً گویا اقبال ہی وہ خضر ہیں جنھوں نے تخلیقی سفر میں عزیز احمد کی رہنمائی تاریخ کی طرف کی۔

اقبال:

اقبال سے عزیز احمد کی شناسائی کا ہلکا سا اشارہ ان کے طالب علمی کے زمانے میں تصنیف کردہ پہلی ناول 'ہوس' میں ملتا ہے۔ جس کے سرنامے پر اقبال کا مصرع 'روح کو لیکن کسی گم گشتہ شے کی ہے ہوس' درج ہے اور پہلے باب کی ابتدا اقبال کے شعر 'براہیمی نظر پیدا مگر مشکل سے ہوتی ہے/ ہوس چھپ چھپ کے سینے میں بنالیتی ہیں تصویریں' سے کی گئی ہے۔ اس ایک ہلکے سے اشارے کے سوا کوئی اور واضح ثبوت نہیں ملتا کہ ہم کہہ سکیں کہ وہ ابتدا ہی سے اقبال کو پسند کرتے رہے ہیں۔ حالاں کہ عزیز احمد بچپن ہی سے ایک بے حد پڑھا کو قسم کے آدمی رہے ہیں۔ اور ایک رچے ہوئے ادبی ذوق اور تنقیدی بصیرت کے مالک بھی تھے۔ مجلہ عثمانیہ میں شائع شدہ ان کی تخلیقات بھی اس تعلق سے کوئی اندازہ قائم کرنے میں ہماری مدد نہیں کرتیں 'ہوس' کے پہلے ایڈیشن میں مذکورہ بالا اقبال کے مصرع اور شعر کی طرح ناول میں دیگر کوئی چالیس کے قریب مصرعے/شعر بہ طور عنوان استعمال کیے گئے ہیں۔ ان میں اقبال کا ایک بھی مصرع نہیں ہے۔ کوئی بیس بائیس مصرع یا شعر غالب کے ہیں، دو دو، تین تین مصرع یا شعر فانی اور اصغر کے ہیں اور باقی دیگر شعرا کے لہٰذا ہوس کے پہلے ایڈیشن میں، (پہلا ایڈیشن کا حوالہ اس لیے دے رہا ہوں کہ بعد کے ایڈیشن میں یہ سارے اشعار حذف کر دیے گئے ہیں سوائے سرنامے اور باب اول کے اقبال کے مصرع اور شعر کے) اقبال سے ان کی شناسائی کا اور کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ اس تفصیل سے الٹے یہ پتہ چلتا ہے کہ نوخیز عزیز احمد نے اقبال کی بہ نسبت غالب کو اپنے احساسات و جذبات سے ہم آہنگ پایا تھا۔ البتہ اتنا کہا جا سکتا ہے کہ حیدرآباد میں اقبال کے قیام کے دوران میں وہ اقبال سے قریب آتے گئے اور آخر آخر میں اقبال کے مداح ہو گئے۔ کیوں کہ اس وقت حیدرآباد شناسی کا جو ماحول تھا اس سے ایک نسل کی نسل متاثر تھی ایک طرف تو بہادر یار جنگ کے 'درس اقبال' کا سلسلہ جاری تھا تو دوسری طرف جامعہ عثمانیہ میں خلیفہ عبدالحکیم کی وجہ سے اقبال شناسی کا بازار گرم تھا 1929 میں جب عزیز احمد انٹر کے طالب علم تھے، جامعہ عثمانیہ میں توسیعی لکچر دینے کے لیے اقبال خود حیدرآباد تشریف لائے تھے۔ (۴۰) اقبال کی آمد اور ان کے لکچر نے کلیہ کے طلبہ و نوجوانوں کو تو متاثر کیا ہی

حیدرآباد میں اقبالیات کے باب کو مضبوط و مستحکم بھی کیا تھا۔ اس کے علاوہ عزیز احمد کے اساتذہ جیسے مولوی عبدالحق، محی الدین قادری زور اور عبدالقادر سروری وغیرہ یہ سب خود قتیل اقبال تھے۔ عزیز احمد کے ہم مکتبوں اور دوستوں میں مخدوم محی الدین، غلام دستگیر رشید اور سکندر علی وجد وغیرہ بھی اقبال کے مداحین میں گنے جاتے تھے۔ غرض ایسے اساتذہ کے فیوض سے، ایسے ساتھیوں کی صحبتوں اور حیدرآباد کے ایسے 'اقبالیاتی ماحول' میں رہ کر نوجوان عزیز احمد کا اقبال سے متاثر نہ ہونا بعید از قیاس ہوگا۔ البتہ اقبال سے عزیز احمد کی شناسائی کا روشن ثبوت، ان کے مضمون 'اقبال کی شاعری میں حسن و عشق کا عنصر' سے ملتا ہے۔ جو مجلہ عثمانیہ 28-1927 میں شائع ہوا تھا۔ اس مضمون کے بعد سے تو اقبال پر ان کے مضامین کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ اقبال پر ان کا ایک اور معرکتہ الآرا مضمون بہ عنوان 'اقبال کا نظریہ فن' جو رسالہ 'اردو' 1938 کے اقبال نمبر میں شائع ہوا۔ 1945 میں ان کی کتاب 'ترقی پسند ادب' حیدرآباد سے شائع ہوئی تھی۔ یہی کتاب پہلے مضمون کی صورت میں 1941 تا 1942 کے دوران رسالہ 'اردو' میں بھی شائع ہوتی رہی تھی اس کتاب میں عزیز احمد نے اقبال کی شاعری کے فکری نظام پر کوئی تیس بتیس صفحے لکھے ہیں۔ غرض 1949 تک یعنی ان کے پاکستان کو ہجرت کر جانے تک ان کے بہت سارے مضامین اقبال پر شائع ہو چکے تھے۔ اس ساری تفصیل کا اجمال یہ ہے کہ جامعہ عثمانیہ کی ملازمت اور پرنس درشہوار کی سکریٹری شپ کے دوران میں وہ جامعہ عثمانیہ کے اور شہر کے اقبال شناسی ماحول کے نہ صرف زیر اثر رہے ہیں بلکہ اپنے مضامین میں اقبال کے فن اور فکر کی تشریح و تفسیر کرتے کرتے خود وہ اقبال کے نظریات و افکار سے شدید متاثر ہوتے گئے۔ اقبال کے نظریہ فن اور ان کی اسلامی اسپرٹ اور خصوصاً اقبال کے تصور تاریخ سے انھوں نے بہت زیادہ اثر لیا۔ یہیں سے انھیں تاریخ میں دلچسپی پیدا ہوتی گئی۔ جس کا اظہار 1940 میں شائع شدہ ان کی تصنیف کردہ خالص تاریخی کتاب 'نسل اور سلطنت' کی صورت میں ہوا۔ ان کی کتاب 'اقبال: نئی تشکیل' کے پہلے دو باب بھی تاریخ اور خصوصاً اسلامی تاریخ سے عزیز احمد کی رغبت اور محبت کا ثبوت ہیں اور جوں جوں وہ اقبال کا مطالعہ کرتے گئے۔ وہ اقبال کے نظریہ فن، ان کی اسلامی اسپرٹ اور خصوصاً اقبال کی اسلامی اسپرٹ سے بہت زیادہ گویا اقبال کے حوالے سے تاریخ کی گرفت ان پر مضبوط ہوتی جا رہی تھی۔ لیکن ابھی عزیز احمد کا فن کار زندہ تھا۔ تاریخ کی مضبوط ہوتی ہوئی گرفت میں پھنسا پھڑپھڑا رہا تھا۔ فن کار عزیز احمد نے نجات کی صورت یوں نکالی کہ تاریخ کے حوالوں کو ادبی قالب میں ڈھالنے لگا۔ مدن سینا اور صدیاں، زریں تاج، اور میرا دشمن میرا بھائی، جیسی تخلیقات اسی دور کی دین ہیں۔

ایسے ہیرالڈ لیمب کی صحبت نے عزیز احمد کے لیے ایک Catalyst کا رول انجام دیا۔ اول تو انھوں نے ہیرالڈ لیمب کی نیم تاریخی ونیم ادبی ناولوں چنگیز خاں، تاتاریوں کی یلغار اور تیمور کا ترجمہ کیا۔ ہیرالڈ لیمب کے اسی نیم تاریخی ونیم ادبی اسلوب نے انھیں ایک نئی راہ سجھائی کہ خود انھوں نے بھی تاریخی واقعات وتاریخی کرداروں کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا اور طبع زاد تخلیقات جیسے خدنگ جستہ اور جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، پیش کیں۔ عزیز احمد کی یہ افسانوی تاریخ نویسی نہ تو عبدالحلیم شرر اور صادق سردھنوی جیسی ہے اور نہ خود ہیرالڈ لیمب کے اسلوب سے ملتی جلتی ہے کیوں کہ عزیز احمد کا مقصد نہ تو فکشن لکھنا ہے اور نہ عظمت رفتہ کے نقش بنانا ہے اور نہ تاریخ کو افسانہ طرازی کے روپ میں پیش کرنا ہے بلکہ فکشن کے حوالے تاریخ کے متحرک تصور کو ابھارنا ہے۔ گزشتہ زندگی کے تصور کے ذریعے زندگی کے تسلسل کو نمایاں کرنا ہے۔ تاکہ تخیل چنگاری سے احساس جمال بھڑک اٹھے اور جلال کا رنگ اختیار کرلے۔ دراصل تاریخ کا یہ متحرک تصور اور فن کا یہ حرکی تصور اقبال ہی کے توسط سے عزیز احمد کے ہاں آیا ہے۔ لیکن عزیز احمد نے اس افسانوی تاریخیت سے بھی جلد ہی ہاتھ چھڑا لیا اور اقبال کے واسطے سے خالص تاریخ نگاری، خصوصاً اسلامی تاریخ نویسی کی طرف چلے گئے۔ عزیز احمد کے لیے گویا اقبال ہی تاریخ سے دلچسپی پیدا کرنے کے محرک بھی رہے ہیں اور تاریخ کی طرف لے جانے والے رہنما بھی۔

عزیز احمد پر اقبال کے اثرات صرف تاریخ تک رہنمائی کرنے تک محدود نہیں ہے بلکہ عزیز احمد کے ہاں فن کا جو اجتماعی اور حرکی تصور ملتا ہے اور اخلاقی اقدار سے جمالی اقدار کی جو وابستگی ملتی ہے۔ دراصل وہ اقبال کے حوالے ہی سے آئی ہیں کیوں کہ بقول عزیز احمد فن کا یہ تصور اقبال ہی کا ساختہ پرداختہ ہے۔ توقیت تصانیف عزیز احمد اس امر کی شاہد ہے کہ جوں جوں اقبال سے ان کی وابستگی بڑھتی گئی۔ توں توں عزیز احمد کی تخلیقات میں جنس بے محابہ کا جو ایک الزام کی صورت ان کے دامن سے ہمیشہ وابستہ رہا اور ان کے فن کے تعین قدر میں مانع رہا کا اظہار کم سے کم ہوتا گیا۔ آخری دور کے اور خصوصاً طویل افسانوں میں سوائے ایک 'مثلث' کے بے محابہ جنس اور جنس کی لذت پرستی سے عاری ہیں۔ چاہے وہ تیری دلبری کا بھرم ہو کہ تصور شیخ یا پھر جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ ان کے آخری افسانے جنس کے نمک سے خالی ہیں۔ نہیں ایسا نہیں۔ جنس کے تئیں جو رویہ ان کی ناول 'گریز' یا اسی دور کی ان کی دیگر تخلیقات میں ملتا ہے، اور جسے بنیاد بنا کر ہمارے نقاد عزیز احمد کو معتوب قرار دیتے رہے ہیں۔ محولہ بالا تخلیقات میں نہیں ملتا۔ عزیز احمد

کے ہاں یہ تبدیلی اچانک نہیں ہوئی بلکہ اقبال کی صحبت میں تحریر اندر تحریر سفر کرنے کے بعد، تخلیق بہ تخلیق ایک کشاکش سے گذرنے کے بعد ہی یہ خوش گوار تبدیلی آئی ہے۔ غرض عزیز احمد پر اقبال کے اثرات تاریخ سے دلچسپی تک ہی محدود نہیں ہیں۔ ویسے بھی انھیں تاریخ سے رغبت دلانے میں عالمی اساطیر سے ان کی دلچسپی بھی ایک وجہ ہے۔

حوالے

۱۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص155

۲۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص155

۳۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص156

۴۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص156

۵۔ عاصمہ پروین عزیز احمد کی ناول نگاری ص18

۶۔ قرۃ العین حیدر کچھ عزیز احمد کے بارے میں اظہار ۴ بمبئی ص455

۷۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص156

۸۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص164

۹۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص163

۱۰۔ عزیز احمد، ای ایم فاسٹر سے ایک ملاقات، متاع عزیز از صدیق جاوید ص270

۱۱۔ عزیز احمد ہوس بدتر از گناہ ہوس ص162

۱۲۔ عزیز احمد خط بنام شمیم احمد سوغت 1994 ص188

۱۳۔ عزیز احمد، تمہید، معمار اعظم ص7

۱۴۔ عزیز احمد، تمہید، معمار اعظم ص8

۱۵۔ عزیز احمد، تمہید، معمار اعظم ص8

۱۶۔ عزیز احمد، تمہید، معمار اعظم ص8,9

۱۷۔ عزیز احمد، تمہید، معمار اعظم ص9

۱۸۔ عزیز احمد، تمہید، معمار اعظم ص14,15

۱۹۔ خط بنام آل احمد سرور سوغات ۶ بنگلور 1994 ص174

۲۰۔ رپورٹ مجلۂ عثمانیہ جلد2 شمارہ۲، 1928

☆☆☆

غالب کا شعورِ مرگ

غالب کو شاعرِ زیست اس لیے کہا جاتا ہے کہ ان کے کلام میں حیات کی ہمہ رنگی اور کائنات کی نیرنگی پائی جاتی ہے۔لیکن یہ دونوں وصف غالب کے شعورِ مرگ کے رہینِ منت ہیں۔ان کے کلام میں شعورِ مرگ کا اظہار دو طور سے ہوا ہے۔ایک تو کلاسیکی غزل کی روایت کے تحت، ایک مضمون کے طور پر۔یعنی محبوب کے ہاتھوں قتل کیے جانے کی خواہش کے طور پر، اور دوسرا موت کو زندگی کے ایک تلازمے کے طور پر قبول کرنے کے نتیجے میں۔ان کے کلام میں خواہشِ مرگ پر مبنی اشعار کی تعداد، کوئی آٹھ دس نہیں، خاصی پائی جاتی ہے۔دو چار آپ بھی سن لیں:

ہم کہاں قسمت آزمانے جائیں
تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا

اب وہاں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
دیکھنا ہے عذر میرے قتل میں لاویں گے کیا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں، کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

عجب نشاط سے جلاد کے، چلتے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے، سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

عشرت قتلِ گہہ اہلِ تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

مرتا ہوں اس آواز پہ، ہر چند کہ سر اڑ جائے
جلاد کو لیکن وہ کہے جائیں کہ 'ہاں اور'

اسد، بسمل ہے کس انداز کا قاتل سے کہتا ہے
کہ مشقِ ناز کر، خونِ دو عالم مری گردن پر

وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

عشرت پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر غرق نمک داں ہونا

مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ ہمارے دیگر کلاسیکی شعرا کے ہاں بھی اس مضمون پر سینکڑوں نہیں تو بیسیوں اشعار ضرور مل جائیں گے۔ معروضہ صرف اتنا ہے کہ غالب کے اس طرح کے اشعار کو، کلاسیکی غزل کے ایک مروجہ مضمون کی محض پیروی قرار دے کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ذرا آپ بھی ملاحظہ فرمایئے۔ خود اپنے قتل کا سامان کر کے قاتل کی خدمت میں پہنچنا، نشاط تصور قتل سے سرشار، مقتل کی طرف جلاد سے دو دو قدم آگے چلتے جانا، شمشیر کی بے نیامی کو عید نظارہ قرار دینا، محض محبوب کی آواز سے لذت اندوزی کی خاطر، جلاد کے ہاتھوں مارے جانے کے لیے ہر دم راضی بہ رضا رہنا، حریف لذتِ آزار بنے رہنا..... غرض خواہش مرگ پر مبنی ان اشعار میں پنہاں نشاط و فرحت، شگفتگی و شیفتگی اور سرشاری و لذت اندوزی..... یہ وہ عناصر ہیں جو ان کے شعور مرگ کو نہ صرف مضبوط و مستحکم کرتے ہیں بلکہ انہیں ممتاز و ممیز بھی کرتے ہیں۔

غالب کے کلام میں شعورِ مرگ کے دوسرے انداز کی بابت عرض ہے کہ انھوں نے 'نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا' یوں ہی تو نہیں کہا ہے۔ یہی وہ احساس ہے جو موت کو زندگی کا تلازمہ جانتا ہے۔ یعنی موت کے احساس کے بغیر زندگی کی معنویت کا ادراک ناممکن اگر نہیں تو محال ضرور ہے۔ گویا غالب کے نزدیک شعورِ زیست شعورِ مرگ سے مرکب ہے۔ اسی سبب تو ان کے کلام میں کائنات کی نیرنگی اور زندگی کی مختلف و متضاد کیفیات کی وہ جلوہ سامانی پائی جاتی ہے کہ سخن 'مزے' کا حامل اور کلام 'گنجینۂ معنی کا طلسم' نظر آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ شعورِ مرگ نے زندگی کے تئیں ان میں وہ بے پناہ محبت پیدا کی ہے کہ فنا کو یقینی جاننے کے باوجود آخری لمحے تک بھی وہ زندگی کا رس کشید کرنے اور زندگی سے چمٹے رہنا چاہتے ہیں:

تیری فرصت کے مقابل اے عمر
برق کو پا بہ حنا باندھتے ہیں

رو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اگر چہ ان دونوں شعروں میں وقت کی سرعت اور زندگی کے گزرنے کا احساس مشترک ہے، اس کے باوجود اپنی کیفیت و معنویت کے سبب دوسرے شعر کو پہلے پر فوقیت حاصل ہے۔ حالاں کہ پہلے شعر میں تضاد و تقابل اور مبالغے بلکہ غلو (یعنی برق کو پا بہ حنا قرار دینا) کی مدد سے عمر کی روانی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ لیکن زندگی سے بے پناہ محبت کا وہ احساس اس شعر میں نہیں پایا جاتا جو دوسرے شعر کا خاصہ ہے۔ علاوہ اس کے دوسرے شعر میں پائے جانے والے حرکی و بصری پیکروں کی کثرت نے حیات و موت اور فنا و بقا کے تضاد و تصادم کا وہ مرقع کھینچا ہے کہ صرف وقت کی سرعت اور عمر کی روانی ہی کا نہیں، زندگی سے والہانہ محبت، انسان کی بے بسی و مجبوری اور اس کی جدوجہد کا بھی شدید احساس ہوتا ہے۔ میری بات پر یقین نہ ہو تو ذرا آپ عالمِ خیال میں ایک ایسے سوار کا تصور کیجیے جو ایک سرکش اور سرپٹ دوڑتے ہوئے گھوڑے پر سوار ہے۔ لیکن نہ تو اس کے ہاتھوں میں لگام ہے اور نہ رکاب میں پیر۔ آپ ہی بتائیے اس سرکش و سرپٹ دوڑتے ہوئے گھوڑے پر خود کو برقرار و قائم رکھنے کے لیے اسے کیا کیا جتن کرنے پڑتے ہوں گے۔ کبھی وہ ایال کو مضبوطی سے پکڑ لیتا ہوگا۔ کبھی اپنے پیروں کے شکنجے کو گھوڑے پر کستا ہوگا۔ اور کبھی گر پڑنے کے خوف

سے اس کی گردن سے چمٹ جاتا ہوگا۔ کبھی چیخیں نکل پڑتی ہوں گی تو کبھی مایوسی اور تاسف کے ساتھ کہہ اٹھتا ہوگا' کہاں دیکھیے تھمے' غرض رخش عمر کی تمثیل اور حرکی و بصری پیکروں کی مدد سے غالب نے صرف وقت کی فعالیت اور عمر کے گزرنے ہی کو نہیں، زندگی سے انسان کی شدید محبت کی معنویت کو بھی استعارہ کیا ہے۔ ہاتھ میں لگام اور رکاب میں پیر نہ ہونے کے پیکروں کی مدد سے یہ احساس بھی دلایا گیا ہے کہ سوار اپنی مرضی سے سوار نہیں ہوا۔ یعنی وقت کے سرکش و سرپٹ دوڑتے ہوئے گھوڑے پر اسے بٹھایا گیا ہے۔ لیکن خود کو برقرار رکھنا ہی اس کی زیست کا مقصد ہے۔ گویا' ہاتھ میں لگام اور رکاب میں پیر' نہ ہونے کے پیکر جہاں انسان کی مجبوری و بے بسی کا کنایہ ہیں تو وہیں رخش عمر پر خود کو برقرار رکھنے کی جدوجہد، اپنی بے بسی کو اختیار میں بدلنے اور زندگی سے بے پناہ محبت کرنے سے بھی عبارت ہے۔ گویا یہ شعر جبر کی معنویت ہی کا نہیں، جبر کو قدر میں بدلنے کی سعی کا بھی استعارہ ہے۔ غالب کا کمال یہی ہے کہ انھوں نے ایک ہی تمثیل و استعارہ کی مدد سے دو متضاد و متخالف معنی کو باہم آمیز کیا ہے۔ زندگی کا یہ شعر احساس فنا اور شعور مرگ کے بغیر ممکن نہیں۔ انسانی فکر کا تسلسل دیکھیے کہ غالب سے برسوں بعد سارتر نے On being & nothingness میں انسانی وجود کے کرب کی وجہ، اس کی مرضی کے بغیر، کائنات میں اس کے ورود کو قرار دیا تھا۔ لیکن ساتھ ہی اس نے اس بے معنی زندگی کو بامعنی بنانے کی سعی و جدوجہد کو انسان کے لیے لازمی قرار دیا تھا۔ غرض شعور مرگ نے غالب کے کلام میں فنا کے روایتی احساس کی بجائے نشاط زیست کو راہ دی ہے اسی احساس کے تحت وہ کہتے ہیں؛

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہوجائے گا یہ ساز ہستی ایک دن

سازِ ہستی کے بے صدا ہوجانے کے احساس نے غم کو بھی نغمے سے تعبیر کیا ہے۔ غالب کے کلام میں ہستی کے لیے ساز کا استعارہ اور اس کے تلازموں (مثلاً آہنگ، راگ، پردہ ساز، وغیرہ) کے استعمال کے پیچھے بھی دراصل یہی احساس فنا و رائیگاں کارفرما ہے۔ ہستی کے لیے ساز خصوصاً بانسری کا استعارہ دراصل صوفیانہ فکر کی دین ہے اور غالب نے اسی فکری نظام سے اگرچہ ساز کا استعارہ مستعار لیا ہے۔ لیکن اسے فنا و نیستی کے معانی تک محدود نہیں رکھا بلکہ وجود کے مختلف رنگوں کی ترجمانی کے لیے استعمال کیا ہے۔

ہوں سراپا سازِ آہنگِ شکایت، کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

پر ہوں شکوؤں سے میں یوں، راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیے، پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

مقدم سیلاب سے کیا دل نشاط آہنگ ہے
خانۂ عشق مگر سازِ صدائے آب تھا

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہت گل ہے
چمن کا جلوہ باعث مری رنگیں نوائی کا

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ان اشعار کے علاوہ غالب نے بہت سے شعروں میں ساز اور اس کے تلازمے اپنے فکری اظہار کے لیے بے ساختہ و بے محابہ استعمال کیے ہیں۔ پہلے دو شعروں میں ساز کو ایک برتر سطح سے اتار کر ایک کم تر سطح پر استعمال کرتے ہوئے، یعنی استعارے کی بجائے صرف تشبیہ کے طور پر استعمال کرتے ہوئے غالب نے دراصل صوفیانہ معنویت سے گریز کیا ہے۔ معنویت سے گریز کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ وہ شکوہ ہو کہ شکایت، بالترتیب آہنگ، اور راگ کی تشبیہ کے ذریعے شکایت میں غنایت اور غم میں نشاط کا پہلو ڈھونڈ نکالا ہے۔ غالب کا یہی فکری وفنی وصف ہے کہ وہ متضاد و متخالف عناصر میں وحدت کے پہلو ڈھونڈ نکالتے ہیں اور جینے کا سامان کرتے ہیں۔ یعنی نفس کو رنگ سے اور رنگ کو نفس سے تعبیر کرنا اور رنگ و نفس کی اس آمیزش کو چمن کی جلوہ سامانی اور اپنی رنگین نوائی قرار دینا، یہ عمل انفس و آفاق کو ایک ہی وحدت میں پرونا تو ہے ساتھ ہی فنا کی حقیقت سے اغماض کرنا بھی ہے۔ کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ گل کی جلوہ سامانی اس کی پژمردگی کا اشارہ بھی تو ہے۔ یہی تو وہ احساس ہے جو 'ہستی ہماری اپنی فنا کی دلیل ہے۔' کی صورت میں بھی ظاہر ہوا ہے۔ لیکن مرجھانے کے خوف سے نہ تو گل اپنی جلوہ سامانی سے باز آتا ہے اور نہ سخن ور فنا کے احساس کے باوجود اپنی سخن وری ترک کرتا ہے۔ بلکہ سیلاب کی آمد کے تصور ہی سے دل نشاط آہنگ اور خانۂ عاشق جل ترنگ بن جاتا

ہے۔عرض کرنا یہی ہے کہ فنا کے احساس نے غالب کے کلام وفکر میں ایک طرح کا نشاط وسرور اور ایک طرح کی شگفتگی پیدا کی ہے۔

ایسا نہیں کہ غالب کے ہاں محض نشاط آمیز رنگ ہی پایا جاتا ہے۔چوں کہ وہ حقیقت کا سہ ابعادی تصور رکھتے ہیں اس لیے خالص غم انگیزی کی تصویریں بھی، اگر چہ زیادہ نہ سہی، ان کے کلام میں پائی جاتی ہیں۔مثلاً:

(الف)

لب خشک در تشنگی مردگاں کا
زیارت کدہ ہوں میں آزردگاں کا
ہمہ نا امیدی، ہمہ بد گمانی
میں دل ہوں فریب وفا خوردگاں کا
بہ صورت تکلف، بہ معنی تاسف
اسد میں تبسم ہوں پژمردگاں کا

(ب)

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیماردار
اور گر مرجایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو
بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

'الف' کے تحت درج اشعار میں پائی جانے والی تراکیب مثلاً آزردگان کا زیارت کدہ، فریب وفا خوردگاں، اور تبسم پژمردگاں، جیسی تراکیب، جہاں اولین ردعمل کے طور پر یقیناً باذوق قاری کی زبان سے کلمہ تحسین کی بے ساختہ ادائیگی کی موجب ہیں، وہیں کیفیت ومعنویت کی افزونی کا سبب بھی ہیں۔فریب وفا

خوردگاں کے دل کی ترجمانی ہمہ نا امیدی و ہمہ بدگمانی سے بہتر کہاں ممکن ہے۔ اپنی غم انگیزی کو چھپانے کے لیے تکلفاً تبسم کرنے کا پیکرا لئے پژمردگی کی افشانی اور غم انگیزی کی افزونی کا موجب ہے۔ اسی طرح (ب) کے تحت درج اشعار، بے دری اور آدم بیزاری اور رنج اٹھانے کی انتہائی صورت کے اظہار کے سوا کیا ہیں۔ رائیگانی اور زیاں کا یہ احساس، احساس فنا ہی کا ایک رنگ ہے کہ احساس فنا دراصل رائیگانی اور زیاں کی ہی ایک انتہائی صورت ہوا کرتی ہے۔

غالب کے ہاں فنا کے احساس نے جینے کی مختلف صورتیں پیدا کی ہیں۔ ایک صورت خود فریبی کی بھی ہے۔

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہم دم
گری تھی جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

قفس نشیں نے دیکھا کہ چمن میں ادھر بجلی گری ہے جس جگہ اس کا آشیاں تھا اور پھر صبح اس کا ہم دم بھی آ پہنچا۔ لیکن وہ متذبذب ہے: کہ اول تو اس کا ساتھی گرفتاری کا رنج اٹھا رہا ہے۔ اس پر آشیانے کے خاکستر ہو جانے کی اطلاع...... وہ دے تو کیوں کر دے؟ ان سارے آثار سے خوف قفس نشین کو اپنے آشیانے کی بربادی کا اندازہ ہو چکا ہے...... لیکن...... پھر بھی وہ اس حقیقت کو قبول کرنے کے لیے آمادہ نہیں۔ ایک جھوٹی آس اس سے کہلواتی ہے۔ 'گری تھی جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو' یہ خود فریبی نہیں تو کیا ہے؟ لیکن اس خود فریبی میں جینے کی جو للک پوشیدہ ہے، وہ اس شعر کے مضمون کو وجودی طرز احساس سے قریب لے آتی ہے۔ یہ جینے کی للک ہی تو ہے جو قفس نشین کو بھی کار آشیاں بندی پر مجبور کرتی ہے؛

مثال یہ میری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم، خس آشیاں کے لیے

قفس میں تعمیر آشیاں کی خواہش و سعی اپنی مجبوری کو اختیار سے بدلنے اور بے معنی زندگی کو بامعنی بنانے کی کوشش کا کنایہ بھی تو ہے۔ یہی کوشش غالب کے کلام میں مزہ پیدا کرتی ہے۔ اگرچہ انھوں نے اپنے کلام میں پائے جانے والے مزے کو خسرو شیریں سخن کے پانو دھو کر پینے کا نتیجہ قرار دیا ہے۔

عرض کرنا یہی ہے کہ غالب کا احساس زیاں ہو کہ احساس فنا، وہ نشاط غم ہو کہ خود فریبی، وہ ان کی

آدم بیزاری ہو کہ آدم نوازی، ان عناصر کے پیچھے شعور مرگ کی کارفرمائی صاف محسوس کی جا سکتی ہے۔ جوان کے شعور زیست کی تشکیل کا سبب ہے۔ ان کا یہی شعور غم کو نشاط سے، آزردگی کو شگفتگی سے، سکون کو حرکت سے، رائیگانی کو حاصل سے، بے معنویت کو معنویت سے، کلفت کو راحت سے، رنج کو سرور سے، ہست کو نیست سے آمیز کر کے زندگی کا ایک سہ ابعادی تصور عطا کرتا ہے۔ جس کے سبب ان کے کلام میں، وہ خواہش مرگ پر مبنی روایتی اشعار ہوں کہ شعور مرگ کے زائدہ اشعار، دونوں مزے کے حامل ہیں تو ان کا سخن گنجینۂ معنی کا طلسم۔ جس کا احساس خود غالب کو بھی تھا؛

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

(بادبان، کراچی)

☆☆☆

شاعرِ شکستِ نور و صدا

عام طور سے مخدوم محی الدین کو 'محبت اور محنت' کا شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ پہلے میرا خیال تھا کہ کسی شوخ نے تجنیس محرفہ سے کام لیتے ہوئے یہ لقب دے رکھا ہو۔ لیکن جب 'بساطِ رقص' کا دوسرا ایڈیشن نظروں سے گزرا تو وجہ سمجھ میں آئی۔ بات یہ ہے کہ ان کا کلیات 'بساطِ رقص' جسے جشن مخدوم کمیٹی نے ان کے جیتے جی شائع کیا تھا، جو 'محبت اور محنت' کے نام معنون کیا گیا ہے، تو یاروں نے ان دو استعاروں کو ان کی فکر اور شعر و سخن کے دو بنیادی محور جان لیا۔ دوسری وجہ یہ کہ خود مخدوم بھی ان دو بنیادی استعاروں پر عمل پیرا رہے ہیں۔ لہٰذا لوگوں کا ان دو لفظوں پر یقین کر لینا کچھ ایسا غلط بھی تو نہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ واقعتاً درست ہے؟ جب ہم ان کے تینوں شعری مجموعوں کا جائزہ لیتے ہیں تو صورت حال کچھ بدلتی ہوئی نظر آتی ہے۔

میرے پیش نظر مخدوم کے تینوں مجموعہ ہائے کلام کے پہلے یا دوسرے ایڈیشن کی نقول موجود ہیں۔ سرخ سویرا کا پہلا ایڈیشن، جسے اشاعت گھر حیدرآباد نے ۱۹۴۴ میں شائع کیا تھا۔ دوسرے مجموعہ کلام 'گلِ تر' کا پہلا ایڈیشن، مکتبۂ صبا نے حیدرآباد سے ۱۹۶۱ میں شائع کیا۔ اور آخری مجموعہ کلام، کلیات کے طور

پر جشن مخدوم کمیٹی نے پہلی بار ۱۹۶۶ میں شائع کیا تھا۔ اسی کلیات کے ایڈیشن آج بھی چلن میں ہیں۔ اس تفصیل کی ضرورت اس لیے آ پڑی کہ مخدوم کے ہر شعری مجموعے کے ہر ایڈیشن میں کچھ نہ کچھ تبدیلیاں پائی جاتی ہیں۔ جو مخدوم کی فکر و فن کے مطالعے کے ضمن میں ممد و معاون ہیں۔ کچھ تخلیقات پچھلے ایڈیشن میں نہیں پائی جاتیں، انھیں اگلے ایڈیشن میں شامل کیا گیا ہے یا نکال دیا گیا ہے۔ مثلاً سرخ سویرا کے پہلے ایڈیشن میں نظمیں 'نیند، تلنگانہ اور تماشائی نہیں پائی جاتیں۔ یہ نظمیں 'گل تر' کے پہلے ایڈیشن میں شامل ہیں۔ لیکن کلیات 'بساط رقص' میں گل تر والے حصے سے انھیں نکال کر سرخ سویرا میں شامل کر دیا گیا ہے۔ یہ نظمیں اپنے مزاج و کیفیت کے لحاظ سے واقعتاً اسی عمل کی مستحق ہیں۔ میں بھی انھیں سرخ سویرا کی تخلیقات میں شمار کرتا ہوں۔ البتہ گل تر کے مطالعے کے سلسلے میں مکتبۂ صبا کے ایڈیشن کو ترجیح دینے کی اہم وجہ یہ بھی ہے کہ اس ایڈیشن میں ہر تخلیق کے نیچے سنہ تصنیف درج ہے جو مخدوم کی فکر اور فن کی عہد وار تبدیلی کو ظاہر کرتا ہے اور ان کی شاعری کے مطالعے میں ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ البتہ 'بساط رقص' کی تخلیقات کا معاملہ بڑا دلچسپ ہے۔ وہ یوں کہ ادبی ٹرسٹ والوں نے مخدوم کے کلیات بساط رقص میں گل تر کے بعد والے کلام کو بھی گل تر میں گھلا ملا دیا ہے۔ اس کے علاوہ ۱۲ اور تخلیقات کو 'بساط رقص' کے پہلے ایڈیشن کے بعد کی تخلیقات کے عنوان کے تحت شائع کیا ہے۔ میں نے اپنے مطالعے کی سہولت کی خاطر، ان ساری تخلیقات کو جو گل تر کے بعد شائع ہوئیں انھیں بساط رقص کے تحت شمار کیا ہے۔ مخدوم کے کلام کی یہ ترتیب و تنظیم میں نے اس لیے کی ہے کہ یہ تین مجموعے فکر و فن کے تین مختلف ادوار قرار دیے جا سکتے ہیں۔ بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ کسی شاعر کا ہر مجموعہ کلام اس کی فکر اور فن کی تبدیلی کا نمائندہ ہوتا ہے کہ جنھیں فن کار کے فکری ادوار سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ جس طرح مخدوم کے ہاں ہمیں نظر آتا ہے۔ شاید میری بات درج ذیل جدول کے مطالعے سے آپ پر واضح ہو جائے:

جدول الف:

سلسلۂ نمبر	ادوار	پہلا دور	دوسرا دور	تیسرا دور
۱	باعتبار تخلیقات	آغاز سے سرخ سویرا کی اشاعت تک	'گل تر' کی اشاعت تک	بساط رقص کی اشاعت اور اس کے بعد کی تخلیقات تک
۲	باعتبار زمانہ	۱۹۳۳ سے جنوری ۱۹۴۴ تک	۱۹۵۱ سے ۱۹۶۱ تک	۱۹۶۲ سے ۱۹۶۹ یعنی مخدوم کی وفات تک

۳	ب۔ اعتبار تعداد تخلیقات	سرخ سویرا میں ۵۰ تخلیقات	گل تر میں ۳۳ تخلیقات	بساط رقص میں ۲۴ تخلیقات

جدول ب :

سلسلہ نمبر	موضوعات و مضامین	ہر مجموعۂ کلام میں تخلیقات کی تعداد بلحاظ موضوع			کل تخلیقات
		سرخ سویرا	گل تر	بساط رقص	
1	ترقی پسند موضوعات و مضامین پر مبنی	24	7	3	34
2	رومان و عشق کے مضامین پر مبنی	15	9	6	30
3	غیر ترقی پسند موضوعات پر مبنی	11		3	14
4	جدید طرز احساس یا جدیدیت پر مبنی	.	1	7	8
5	غزلیں	.	16	5	21
	کل میزان	50	33	24	107

ان جدولوں کے مطالعے سے حسب ذیل نتائج برآمد کیے جا سکتے ہیں۔

۱۔ تخلیقات کی تعداد کے لحاظ سے 'سرخ سویرا' کا عہد، یعنی مخدوم کی شاعری کا پہلا دور، ان کے تخلیقی وفور کا زمانہ رہا ہے کہ مخدوم نے جتنی نظمیں اپنے پہلے دور میں کہیں، بعد کے دونوں دور کی تخلیقات کو جوڑ لیا جائے تو سرخ سویرا اور گل تر و بساط رقص کی تخلیقات کی تعداد برابر ہوگی۔ یعنی جب تک وہ کمیونسٹ پارٹی سے عملاً نہیں جڑے تھے، تب تک انھوں نے خوب لکھا۔ اور جب پارٹی سے جڑ گئے اور جوں جوں پارٹی کی مصروفیات بڑھتی گئیں، ان کا تخلیقی عمل گھٹتا گیا۔

۲۔ چوں کہ گل تر کی پہلی نظم قید کے نیچے سنہ تصنیف ۱۹۵۱ درج ہے، لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ فروری ۱۹۴۴ یعنی سرخ سویرا کی اشاعت کے بعد سے گل تر کی اشاعت تک مخدوم کے تخلیقی عمل جاری رہنے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ سوائے ان تین نظموں 'نیند (۱۹۴۸)، تلنگانہ (۱۹۴۷) اور تماشائی (۱۹۴۷) کے۔ یا تو انھوں نے لکھا نہیں۔ اگر لکھا تو تخلیقات کو محفوظ رکھا نہیں۔ یا پھر انھیں مجموعے میں شامل کرنا مناسب سمجھا نہیں۔ البتہ راج بہادر گوڑ اور عالم خوندمیری کے بیانات

سے پتہ چلتا ہے کہ مخدوم کا تخلیقی عمل دو چار سال کے لیے تعطل کا شکار رہا۔(۱) راج بہادر گوڑ نے مخدوم کے ہاں تعطل کا زمانہ ۵۲ سے ۵۵ تک قرار دیا ہے۔(۲) جدول الف کی روشنی میں ظاہر ہے راج بہادر گوڑ کو ان کے حافظے نے دھوکہ دیا ہے یا سہو کتابت ۱۹۴۲ کو ۱۹۵۲ لکھ دیا گیا ہو۔

۳۔ اردو شعر و ادب کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب کوئی نوجوان شعر گوئی کا آغاز کرتا ہے تو غزل سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کرتا ہے، چوں کہ سرخ سویرا میں صرف اور صرف نظمیں شامل ہیں۔ گویا مخدوم نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز نظم نگاری سے کیا۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ مخدوم کا مزاج نظم گوئی سے ہم آہنگ ہے۔

۴۔ مخدوم جب اپنے تخلیقی تعطل سے نکل آئے تو انھوں نے، چار چھ نظمیں کہیں تھیں کہ ان کی طبعیت غزل گوئی کی طرف مائل ہوئی۔ اور وہ بھی اس طور کہ کُل تر کی تخلیقات کی تعداد بتاتی ہے کہ غزلوں اور نظموں کی تعداد برابر ہے کیا وجہ ہے کہ ایک مزاجاً نظم گو شاعر، اچانک غزل گوئی کی طرف مائل ہوا۔ وہ بھی اپنی پختہ عمر کے زمانے میں؟ آگے گفتگو تفصیل سے ہوگی۔

۵۔ مخدوم کے تخلیقی سفر میں ان کی ترقی پسندی سرخ سویرا سے بساطِ رقص تک پہنچتے پہنچتے بے حد گھٹ گئی۔ ان کے کل شعری سرمائے میں ترقی پسند مزاج اور موضوعات پر مبنی تخلیقات کی تعداد صرف ۳۴ ہے۔ اب آپ ہی بتائیے کہ کل ۱۰۷ تخلیقات میں صرف ۳۴ تخلیقات کی تعداد پر مخدوم کو محنت کا شاعر قرار دینا کہاں تک مناسب رہے گا۔ چاہے مخدوم خود کچھ بھی کہہ لیں، انھیں محنت کا شاعر قرار دے کر کہیں ہم ان کے ساتھ زیادتی تو نہیں کر رہے ہیں؟

۶۔ جدول ب سے ظاہر ہے کہ رومان اور عشق پر مبنی نظموں کی تعداد ۳۰ ہے۔ چوں کہ ان کی غزلیں سراسر عشق و حسن کے مضامین پر مبنی ہیں لہٰذا غزلوں کی تعداد (یعنی ۲۱) کو بھی حسن و عشق پر مبنی نظموں کے ساتھ جوڑ لیا جائے تو بلا شبہ کہہ سکتے ہیں کہ مخدوم محبت کے شاعر ہیں۔ اور حقیقت بھی یہی ہے کہ مخدوم کے ہاں معاملاتِ عشق کا بیان وقت کے ساتھ کم ہوتا نہیں گیا جس طرح، انھوں نے ترقی پسند اسلوب سے نجات حاصل کر لی تھی۔

۷۔ مخدوم کے ہاں جدید طرزِ احساس کی بھی نظمیں ملتی ہیں۔ اگر چہ ان کی تعداد نہایت قلیل ہے۔ حق

تو یہ ہے کہ مخدوم کی فکر ہو کہ اسلوب، ان کے ہر مجموعے کی اشاعت کے ساتھ بدلتا گیا ہے۔ان کا پہلا مجموعہ سرخ سویرا ترقی پسندی سے عبارت ہے تو دوسرا مجموعہ گل تر رومان اور عشق سے۔ تیسرا اور آخری مجموعہ کلام بساط رقص جدید طرز احساس اور جدید اسلوب کا حامل ہے۔یہ تبدیلی مخدوم کی ذہنی زندگی کی فعالیت یعنی نئی فکر اور نئے رویوں کو قبول لنے کی صلاحیت پر دال ہے۔

مخدوم نے خود گل تر کے پیش لفظ میں اپنی فکر اور اپنے اسلوب کے بدلاؤ کی توجیہہ وتشریح کی ہے۔ لکھتے ہیں؛

"شعر کہنے کی طرح شعر پڑھنا بھی ایک تخلیقی عمل ہے۔ شعر کہتے ہوئے شاعر اپنے آپ کو بدلتا ہے۔ بلکہ وہ اختراع بھی کرتا ہے، اپنے تجربے کی بنا پر۔ جب آپ گل تر پڑھیں تو شاید آپ اس عمل سے گزریں۔ ذہن سرخ سویرا اور گل تر کا مقابلہ بھی کرنے لگے گا. شاید یہ خیال بھی آئے کہ کلام کا یہ مجموعہ اپنی سج دھج، نفس مضمون، حقیقت، ندرت ، جمالیاتی کیفیت و کمیت اور تاثر کے اعتبار سے سرخ سویرا سے مختلف ہے۔" (۳)

مخدوم نے سرخ سویرا اور گل تر، دونوں مجموعوں سے اشعار نوٹ کر کے دونوں کے امتیازات کو محسوس کرنے کی دعوت دی ہے۔

"یہ فرق میری نظموں میں ایک نیا پن ہے جو عمر، تجربہ اور خود عہد حاضر کی نوعیت کے اپنے سابق سے مختلف ہونے کا نتیجہ ہے۔ جو سماجی شعور اور ارتقاء کی نشاندھی کرتا ہے۔ پھر بھی انسان دوستی اور سمٹا ہوا جمالیاتی اثر قدر مشترک ہے۔" (٤)

اگرچہ مخدوم نے اپنی ترقی پسندی کو ایک طرح سے Disown کیا ہے لیکن جدیدیت کو قبول لنے

میں بھی انھیں تامل ہے۔ لہذا مخدوم کے فن اور فکر کا جائزہ، ترقی پسندی یا غیر ترقی پسندی یا جدیدیت کے حوالوں سے لینے کی بجائے خود ان کی مقرر کردہ نشانیوں، یعنی سج دھج، نفس مضمون، حقیقت، ندرت، جذباتی کیفیت وکمیت اور تاثر کے حوالے سے ان کے مختلف الاسلوب کلام کے امتیازات اور اشتراکات کا جائزہ لینے کو احسن جانتا ہوں۔ سرخ سویرا کی نظمیں، اپنی سج دھج، اپنی کیفیت وکمیت اور اپنے تاثر کے لحاظ سے لفظی طمطراق، بلند آہنگ اور خارجی احساس سے عبارت ہیں۔ جب کہ گل تر اور بساط رقص کی تخلیقات نرم آہنگ اور داخلی احساس سے مملو ہیں۔ سرخ سویرا میں وہ مسائلی نظمیں ہوں کہ رومان وعشق پر مبنی نظمیں، سبھی خارجی احساس و بلند آہنگی کی حامل ہیں:

دونوں طرح کی نظمیں ملاحظہ فرمایئے:

رعد ہوں، برق ہوں، بے چین ہوں پارا ہوں میں
خود پرستار و خود آگاہ، خود آرا ہوں میں
گردنِ ظلم کٹے جس سے وہ آرا ہوں میں
خرمن جو ر جلادے وہ شرارا ہوں میں
میری فریاد پہ اہلِ دول انگشت بہ گوش
لا تمر، خون کے دریا میں نہانے دے مجھے
باغی

کچھ سننے کی خواہش کانوں میں، کچھ کہنے کا ارماں آنکھوں میں
گردن میں حمائل ہونے کی بے تاب تمنا بانہوں میں
مشتاق نگاہوں کی زد سے نظروں کا حیا سے جھک جانا
اک شوقِ ہم آغوشی پنہاں، ان نیچی جھکی پلکوں میں
شانے پہ پریشاں ہونے کو بے چین سیہ کاکل کی گھٹا
پیشانی میں طوفاں سجدوں کا، لب بوسی کی خواہش ہونٹوں میں
لمحۂ رخصت

سر پر نخوتِ اربابِ زماں توڑوں گا
شورِ نالہ سے درِ ارض وسماں توڑوں گا
ظلم پرور، روش اہلِ جہاں توڑوں گا
عشرت آباد امارت کا مکاں توڑوں گا
توڑ ڈالوں گا میں زنجیرِ اسیرانِ قفس
دہر کو پنجۂ عسرت سے چھڑانے دے مجھے

باغی

بیدار ہوئیں مہر جوانی کی شعاعیں
پڑنے لگیں عالم کی اسی سمت نگاہیں
خوابیدہ تھے جذبات بدلنے لگے کروٹ
روئے شرر طور سے ہٹنے لگا گھونگٹ
بھرنے لگے بازو تو ہوئے بند قبا تنگ
چڑھنے لگا طفلی پہ جوانی کا نیا رنگ

جوانی

دراصل یہ جوش سے اثر پذیری کا نتیجہ ہے۔لیکن وہ واقعات خارجی ہوں کہ معاملات حسن وعشق، جب مخدوم انھیں اپنی روح کی گہرائیوں سے محسوس کرنے لگے تو جوش کے اسلوب سے دامن چھڑانے لگے۔ خود سرخ سویرا ہی سے اس کی ابتدا ہو چکی تھی۔ان کی نظموں انتظار، انقلاب، مسافر اور تارے وغیرہ کو مثالاً پیش کیا جا سکتا ہے۔جن میں خارجی احساس اور بلند آہنگی کم محسوس کی جا سکتی ہے؛

رات بھر دیدۂ نمناک میں لہراتے رہے
سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے
نظریں نیچے کیے شرمائے ہوئے آئے گا
کاکلیں چہرے پہ بکھرائے ہوئے آئے گا

پتیاں کھڑکیں تو میں سمجھا کہ لو آپ آ ہی گئے
سجدے مسرور کہ مسجود کو ہم پا ہی گئے
شب کے جاگے ہوئے تاروں کو بھی نیند آنے لگی
آپ کے آنے کی اک آس تھی اب جانے لگی

انتظار(۲)

بات یہ ہے کہ حسن اور حقیقت کے تئیں مخدوم کا رویہ جوں جوں داخلی ہوتا گیا، خارجی احساس اور بلند آہنگی سے دامن چھڑانے کا عمل بھی تیز تر ہوتا گیا۔ اور ان کا لہجہ نرم اور اسلوب مجازی و تمثیلی ہوتا گیا۔ تخلیقات میں وضاحت کی جگہ ابہام اور حقیقت کی جگہ مجاز کو فروغ حاصل ہوتا گیا۔ اس کی ایک وجہ وارداتِ عشق کا بیان بھی ہے۔ یہ طے ہے کہ مخدوم کا شعری مزاج حسن و عشق کی سرشاریوں سے ہم آہنگ رہا ہے۔ اپنے پہلے مجموعہ کلام سرخ سویرا سے لے کر آخری مجموعہ کلام بساطِ رقص تک یہ رنگ و آہنگ ان کے مزاج میں باقی رہا۔ البتہ اس کی کیفیت عہد بہ عہد بدلتی رہی۔ مثلاً گل تر میں حسن کی رعنائی، جمال بدن کی شگفتگی کا احساس جس طرح پایا جاتا ہے وہ سرخ سویرا کی عشقیہ نظموں میں مفقود ہے۔ خصوصاً گل تر کی غزلیں عشق کے سرور اور بدن کے جمال کی بہترین مثالیں پیش کرتی ہیں۔

البتہ یہ ایک دل چسپ حقیقت ہے کہ مخدوم کی وہ دور اول کی خارجی احساس و بلند آہنگ والی تخلیقات ہوں کہ بعد کے دور کی داخلی احساس و نرم آہنگ والی نظمیں، غزلیں، ہر دو طرح کی تخلیقات میں محبوب اور محبت کے لیے آواز اور روشنی کے پیکروں اور استعاروں کی کثرت پائی جاتی ہے۔ پہلے کچھ مثالیں سرخ سویرا سے ملاحظہ فرمائیے۔

وہ کیا آیا، رنگیلی راگنی، رنگیں رباب آیا
مجھے رنگینیوں میں رنگنے وہ رنگیں سحاب آیا
فضا میں منتشر رنگیں بدن کی لرزشیں ہوتیں
ربابِ دل کے تاروں میں مسلسل جنبش ہوتیں

طور

اڑ رہا ہے غبارِ نورِ بدن
پھیلتی جا رہی ہے بوئے بدن
موجِ تسنیم و کیف و خلدِ بریں
جگمگاتا بدن، چمکتی جبیں
وہ کہ رنگیں کرن تبسم کی
اک مسلسل لڑی ترنم کی
پردۂ تن میں راگ پوشیدہ
راگ وہ، آگ جس میں پوشیدہ

سجدہ

یہ چند مثالیں سرخ سویرا سے بلا تکلف اٹھالی گئی ہیں۔ اب ذرا داخلی احساس و نرم آہنگ والی تخلیقات سے چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے؛

اندھیرے کے پردے ہلے
کئی نور کی انگلیاں جگمگائیں
شفق در شفق رنگ در رنگ
عارض کا حیرت کدہ سامنے ہے
وہ ہنستا ہوا مے کدہ سامنے ہے

بلور

آج چھٹکی ہے رخسار کی چاندنی
چھٹ گئی بدلیاں، کھل گئے پیچ و خم

غزل ۱۹۶۴

منور خموشی کے بلور چمکے
کرن مرمریں فرش پر چھن سے ٹوٹی

کلی چٹکی، آواز کے پھول مہکے
رنگوں کی، سروں کی، کوئی کہکشاں
کھلکھلاتی ہوئی گود میں آپڑی
بلور(۷)

یہ کون آتا ہ تنہائیوں میں جام لیے
جلو میں چاندنی راتوں کا اہتمام لیے
غزل ۱۹۵۹(۸)

جام میں تیرے ماتھے کا سایہ گرا
گھل گیا
چاندنی گھل گئی
خواہشیں(۷)

محبوب کے لیے روئے شرر طور، غبارِ نور بدن، رنگیلی راگنی، رنگیں رباب، ترنم کی لڑی، رنگیں کرن جیسے استعاراتی پیکر کا استعمال محبوب کی روانی کو گھنگروؤں کی آواز سے تو محبوب کے بدن کو راگ سے اور وہ بھی ایسے راگ سے جس میں آگ دبی ہوئی ہو، تعبیر کرنا، محبوب کے عارض کو ہنستا ہوا ے کدہ تو اس کے جمال کو حیرت کدہ قرار دینا، نور کی انگلیوں والا محبوب، اپنے جلو میں چاندنی راتیں لیا ہوا محبوب...... محبوب اور محبت کے لیے آواز اور روشنی کے پیکروں کی کثرت، مخدوم کے تجربے اور بیان کو نور سے بھر دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ راگ اور روشنی، دونوں بنفسہ لطیف ہوا کرتے ہیں۔ لہذا یہ پیکر کسی مادی تصور یا مادی حقیقت سے جڑ جائیں تو اسے بھی لطیف و منزہ بنا دیتے ہیں۔ اور جب مخدوم نے محبوب اور محبت کو ان پیکروں و استعاروں کے حوالے سے بیان کیا تو ان کا تجربہ و بیان دونوں نور سے معمور ہوئے۔ محبوب ہو کہ محبت دونوں کو ایک پاکیزگی و تقدیس نصیب ہوئی۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیے کہ مخدوم کے ہاں عشق، کوئی افلاطونی عشق ہے۔ یہ تو ایک مکمل بھرپور جبلی جذبہ اور ایک خالص بدنی ضرورت سے عبارت ہے لیکن 'خدا بھی مسکرا دیتا تھا، جب ہم پیار کرتے تھے'

(طور، سرخ سویرا) دو بدن/ اوس میں بھیگتے / چاندنی میں نہاتے ہوئے/ پیار کی آگ میں جل گئے (چارہ گر گل تر) اور پیار کی رات کی آنکھ میں امڈ آتی ہے/ اور دو پھول/ تنور بدن/ شبنم پی کر سو جاتے ہیں (وصال، بساط رقص) جیسے استعاراتی پیکر، محبوب کے بدن کے جمال کا ذکر ہو کہ وصال یار کا بیان، دونوں کو منزہ و منور بنا دیتے ہیں۔

مخدوم کا محبوب، منور و منزہ ہی نہیں مشفق و مہربان بھی ہے۔ ان تخلیقات کے متکلم کو اس کے پیار میں ایک سکون ملتا ہے۔ اس کی لطیف انگلیاں عاشق کے درد کو چوس لیتی ہیں۔ اس کی ہتھیلیوں کی نرمیاں شراب کے جام میں تحلیل ہو کر عاشق کی روح و جان میں اتر جاتی ہیں۔ اس کی امرت بھری انگلیوں سے دل کو آرام اور پھپھولوں کو سکون ملتا ہے۔ مخدوم کی زبان سے آپ خود سنیے؛

جز تری آنکھوں کے کن آنکھوں نے
لطف کا ہاتھ رکھا درد کی پیشانی پر
پیار کی آنکھوں سے آنسو پونچھے
نرمیاں
لمحۂ وصل کی مانند
دل و جاں میں اترتی ہی چلی جاتی ہیں......
جز تری آنکھوں کے (۱۰)
زخم کے ماتھے سے امرت بھری انگلی نہ ہٹاؤ
دل کو آرام، پھپھولوں کو سکون ملتا ہے
وقت بے درد مسیحا ہے (۱۱)
دل بڑھاتی ہیں یہ ہاتھ کی نرمیاں
پیار کی چاندنی جگمگاتی رہے
قدم قدم پہ اندھیروں کا سامنا ہے یہاں
سفر کٹھن ہے دم شعلہ ساز ساتھ رہے

تمام عمر چلی ہے، تمام عمر چلے
الٰہی ختم نہ ہو یارِ غم گسار کی بات (۱۲)

غرض مخدوم کا محبوب، معشوق ہی نہیں یارِ غم گسار بھی ہے۔ وہ محبت ہی نہیں مشفق بھی ہے۔ کثیف ہی نہیں لطیف بھی ہے۔ وہ سراپا بدن ہی نہیں مہربان بھی ہے۔ مخدوم نے اردو شاعری کو کچھ اور دیا ہو کہ نہ دیا ہو محبوب کا ایک نیا پیکر تو دیا ہے۔ ایسا محبوب جو اپنے جمال کی رعنائی، وصال کی سرور انگیزی کے باوجود منورو منزہ اور مشفق و غم گسار ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا کہ مکتبۂ صبا کے گل تر کے ایڈیشن میں ہر تخلیق کے نیچے سنہ تصنیف درج ہے۔ ان تواریخ کے تناظر میں مخدوم کی تخلیقات کا مطالعہ معنویت اور کیفیت کا ایک نیا باب ہم پر وا کرتا ہے۔ شاید ہی کسی فن کار کی تحریریں اس قدر اس کی زندگی کا آئینہ ہوسکتی ہیں جس قدر مخدوم کی تخلیقات ہیں۔ گل تر کی تخلیقات کے عہد وار مطالعے کے ذریعے نہ صرف مخدوم کے بدلتے ہوئے اسلوب و افکار کا اندازہ کیا جاسکتا ہے بلکہ ان کی واردات عشق کا مشاہدہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ یوں تو مخدوم کی تخلیقات میں عشق کی شیفتگی، حسن کی رعنائی اور جمال بدن کی شگفتگی کا احساس ان کی نظم 'چارہ گر' (۱۹۵۶) ہی سے شروع ہو چکا تھا جو سرخ سویرا والے حسن و عشق کے بیانات سے بالکل مختلف ہے۔ سب سے بڑی تبدیلی تو یہ ہوئی کہ مخدوم آج کی رات نہ جا (۱۹۵۶)، بھاگ متی (۱۹۵۸) چاند تاروں کا بن (۱۹۵۸) اور نظم رقص (۱۹۵۸) سے گزر کر جب ۱۹۵۹ میں پہنچے تو غزل گوئی کو اختیار کیا۔ اور لگاتار تین سال تک غزلیں لکھیں۔ گل تر میں کل ۱۷ نظمیں اور ۱۶ غزلیں شامل ہیں۔ سوال یہی تو ہے کہ ایک مزاجاً نظم گو شاعر کا غزل گوئی اختیار کرنا، کیا جواز رکھتا ہے۔ عالم خوندمیری نے مخدوم کے غزل گوئی اختیار کرنے کو ایک لاشعوری عمل بتایا ہے۔

"مجھے یقین ھے مخدوم نے غزل کو شعوری طور پر نھیں بلکه لاشعوری طور پر اپنایا ھے۔ نظم سے غزل کی جانب ان کا سفر ایك شاعرانه مزاج کی تبدیلی کا ایك ناگزیر نتیجه نظر آتا ھے۔ شاعر کو جس نئی آزادی کی ضرورت تھی وہ غزل میں اس کو حاصل ہوئی۔"

"غزل کی جانب رجحان ایک حادثہ اتفاقی نہیں لیکن
ایک اتفاقی حادثے نے شاید اس رجحان کو تیز ترکردیا۔" (١٤)

عالم خوندمیری نے غزل گوئی سے مخدوم کے رجوع ہونے کو ایک اندرونی ضرورت یعنی ایک نئی آزادی کی ضرورت اور ایک اتفاقی حادثے کو قرار دیا ہے۔ اور وہ اتفاقی حادثہ مخدوم کا عشق ہے۔ عالم خوندمیری کی یہ تعبیر اس لیے بھی صحیح لگتی ہے کہ گل تر کی بیش تر تخلیقات، دوچار مسائلی نظموں کو چھوڑ کر، وہ نظمیں ہوں کہ غزلیں، عشق کے جذبے سے سرشار نظر آتی ہیں۔ ادب تاریخ میں یہ غزلیں شاید کوئی زیادہ اہمیت نہ رکھتی ہوں لیکن مخدوم کے نجی حوالے کی حیثیت سے بے حد اہمیت کی حامل ہیں۔ غزل جو مزاجاً ایک داخلی صنف سخن ہے اور حسن کی بوقلمونی اور عشق کی تلون مزاجی کے بیان کے لیے موزوں ترین صنف سخن ہے۔ لہٰذا ایک نظم گو شاعر کا غزل کو اختیار کرنا گویا داخلیت کو مکمل طور سے اختیار کرنے کا اعلامیہ ہے۔ دراصل مخدوم نے واردات حسن و عشق کے بیان کے لیے نظم کے تفصیلی اسلوب کو اختیار کرنے کو احسن جانا۔ اگر چہ غزل میں واردات حسن و عشق کا بیان کوئی نیا نہیں لیکن مخدوم کی غزلوں میں عشق کی وارفتگی، حسن کی روشنی، جمال بدن کی شگفتگی، وصال کی سرشاری اور فراق کی سرورانگیزی جس طرح پائی جاتی ہے وہ اردو غزل کی روایت میں کم ہی نظر آتی ہے۔

بے صحبت رخسار اندھیرا ہی اندھیرا
گو جام وہی، مے وہی، مے خانہ وہی ہے
1959

ہردم ترے انفاس کی گرمی کا گماں ہے
ہر یاد تری، یاد کے پھولوں میں بسی ہے
1959

شمیم پیرہن یار، کیا نثار کریں
تجھی کو دل سے لگائیں، تجھی سے پیار کریں
1959

رت پلٹ آئے گی اک آپ کے آجانے سے
کتنے افسانے ہیں، سنتے ہیں جو دیوانوں سے

۱۹۵۹

دلوں کی تشنگی جتنی ، دلوں کا غم جتنا
اسی قدر ہے زمانے میں حسنِ یار کی رات

۱۹۵۹

اور بھی بیٹھے ہیں، اے دل، ذرا آہستہ دھڑک
بزم ہے، پہلو بہ پہلو ہے، کلام آہستہ

۱۹۵۹(۱۵)

۱۹۵۹ تک کی غزلیں جمالِ یار سے روشن، وصالِ یار سے سرشار حتی کہ فراق کے لمحات بھی وصال کے لمحوں کی طرح شاداب وشگفتہ پائے گئے۔ شگفتگی اس یقین کی وجہ سے ہے جو انھیں اپنے محبوب پر ہے اور سرشاری وصال کی یادوں کے سبب سے ہے۔ سرشاری کا یہ عالم ہے کہ ویرانی معمور نظر آتی ہے تو کوہ والم پیچ ہوائیں مہکتی ہوئی، خاموشیاں چہکتی ہوئی نظر آتی ہیں تو منزلیں غبار کی مانند اڑتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

وہ عطر تری کاکلِ شب رنگ نے چھڑکا
مہکی ہے خرد، روح کلی بن کے کھلی ہے

۱۹۵۹

نکہت یار سے آباد ہے ہر کنجِ قفس
مل کے آئی ہے صبا، اس گل تر سے پہلے

۱۹۵۹

یہ کوہ کیا ہے، یہ دشتِ الم فضا کیا ہے
جو اک تری نگہہِ دل نواز ساتھ رہے

۱۹۵۹

یہ تمنا ہے کہ اڑتی ہوئی منزل کا غبار
صبح کے پردے میں یا آگئی شام آہستہ

۱۹۵۹(۱۶)

لیکن آہستہ آہستہ یادوں پر سے یقین اٹھنے لگا۔ دید کے افق پر جمال یار کی شفق کی جگہ اداسی نظر آنے لگی۔ وصل کی سرشاری کی جگہ حسرتیں مچلتی نظر آنے لگیں۔ دل کے سفر میں محبوب کا قرب نہیں، اس کی یاد ساتھ ساتھ چلنے لگی۔ کل تک خموشی جو نغمہ ریز ہوا کرتی تھی اب صداؤں میں خاموشی سنائی دینے لگی۔

اب کہاں جا کے یہ سمجھائیں کہ کیا ہوتا ہے
ایک آنسو جو سرِ چشمِ وفا ہوتا ہے
دل کے محراب جو سرِ چشمِ وفا ہوتا ہے
دل کے محراب میں اک شمع جلی تھی سرِ شام
صبح دم ماتمِ اربابِ وفا ہوتا ہے

۱۹۵۹

کھٹکھٹا جاتا ہے، زنجیرِ درِ مے خانہ
کوئی دیوانہ کوئی آبلہ پا، آخرِ شب

۱۹۶۰

تم گلستاں سے گئے ہو تو گلستاں چپ ہے
شاخِ گل کھوئی ہوئی، مرغِ خوش الحاں چپ ہے

۱۹۶۰(۱۷)

وقت کے ساتھ ویرانی اور خاموشی کا احساس اور بڑھ جاتا ہے۔ آنکھوں کے معمورے میں خوابوں کی لپک نہیں ویرانی کی دھول اڑتی نظر آتی ہے۔ رات جو کل سرشاری کا پیام لیے، جلو میں چاندنی کا اہتمام کیے آتی تھی، اب سناٹے لیے آنے لگی، تنہائی روح و جان اور رگ و پے ہی میں نہیں گلیوں، کوچوں اور شہروں میں بھی در آئی ہے، دل انگارہ محسوس ہوتا ہے،

عشق کے شعلے کو بھڑکاؤ کہ کچھ رات کٹے
دل کے انگارے کو دہکاؤ کہ کچھ رات کٹے
کوئی جلتا ہی نہیں، کوئی پگھلتا ہی نہیں
موم بن جاؤ پگھل جاؤ کہ کچھ رات کٹے

۱۹۶۰(۱۸)

کیسی طے ہوگی یہ منزل شام غم
کس طرح سے ہو دل کی کہانی رقم
ایک ہتھیلی میں دل، اک ہتھیلی میں جاں
اب کہاں کا یہ سودوزیاں دوستو

۱۹۶۱ کے بعد کی (۱۹)

اڑ نہ جائے کہیں یہ رنگ جبیں
مٹ نہ جائے کہیں یہ نقش وفا
چپ نہ ہو جائے یہ بجتا ہوا ساز
شمعیں اب کون جلائے گا، سر شام گزرگاہوں میں
دہر میں مہر و وفا کچھ بھی نہیں
سجدہ کچھ بھی نہیں نقش کف پا کچھ بھی نہیں (۲۰)

حیدرآباد والوں میں سے کسی اور نے مخدوم کی اس بے محابا تنہائی کو پہنچانا ہو کہ نہ پہچانا ہو، دو لوگوں نے تاڑ لیا تھا۔ایک زینت ساجدہ اور دوسرے عالم خوندمیری۔زینت ساجدہ لکھتی ہیں:

"مگر معلوم نہیں، ہنسنے، بولنے، کھلکھلانے والا مخدوم شاعر سناتا ہے تو مجھے بالکل تنہا نظر آتا ہے۔ تنہا مسافر، شب گزیدہ، جو اپنے دل کا چراغ جلائے، سب کے لیے راہ روشن کررہا ہے۔" (۲۱)

زینت ساجدہ نے جب مخدوم کی تنہائی کو تاڑ لیا تھا تو یقیناً اس تنہائی کی وجہ تک بھی پہنچ گئی ہوں گی۔لیکن انہوں نے یہ بتانے سے گریز کیا ہے۔البتہ عالم خوندمیری نے مخدوم کی تنہائی کے حوالوں تک رسائی حاصل کی اور ہمیں بھی ان سے روشناس کرایا۔بلکہ انھوں نے مخدوم کی غزل گوئی کی وجہ بھی اسی تنہائی کو قرار دیا:

"تنہائی اور اجنبیت کا دردناک احساس مخدوم کی غزلوں میں بہت زیادہ نمایاں ہوجاتا ہے۔" (۲۲)

"تنہائی، سوگواری، ماحول سے بے زاری، خستگی اور پھر ان تمام چیزوں کے اظہار میں ایک تامل اور تکلف..... ان حالات میں شاعر کے غزل کے دامن میں پناہ لینے کو ایک حادثہ اتفاقی نہیں کہا جاسکتا۔"

عالم خوندمیری صاحب نے اس انتہائی،سوگواری اور خستگی کو مخدوم کے لیے ایک نعمت،ایک درد کی سوغات قرار دیا ہے۔اس سوغات کا سبب ماحول سے اجنبیت کو قرار دیا ہے۔مخدوم کی نظم چارہ گر کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"اس نظم میں شک نہیں یقین ہے اور اس یقین سے پیدا ہونے والا غم ہے کہ انسانی گتھیوں کو سلجھایا نہیں جاسکتا۔ کوئی ماحول ایسا نہیں ہوسکتا جس میں انسان، کائنات اور سماج میں اجنبیت کے احساسات سے نجات حاصل کرسکے۔ انسان اور کائنات، انسان اور انسان ، انسان اور سماج کا تصادم، چند ایسے واقعات ہیں، جو انسانی زندگی سے وابستہ ہیں۔ صرف محبت کے مختصر لمحات میں ایک نسبتاً حقیقی رابطہ قائم ہوسکتا ہے۔ لیکن دوسرے نامعقول رشتے، جن کی نمائندگی مندر، مسجد اور سماج

کرتے ھیں، اس ربط کے دشمن ھیں۔" (۲٤)

عالم خوندمیری صاحب نے دو جسموں کے اتحاد میں پیدا ہونے والی اجنبیت کو طبقاتی نظام اور عقیدوں کی تفریق (جس کے نمائندہ مسجد اور مندر ہیں) کو قرار دیا ہے۔ لیکن میرا تو احساس ہے کہ مخدوم نے نظم چارہ گر میں 'مسجدوں کے مناروں نے دیکھا انھیں، مندروں کے کواڑوں نے دیکھا انہیں' لکھا ہے کہ نہ کہ مسجد کے مناروں اور مندر کے کواڑوں، نے روکا انھیں۔'' اس پر گفتگو آگے ہوگی۔ البتہ اکثر سوچا کرتا ہوں کہ شاعر نے ''پیار حرف وفا، پیار ان کا خدا، جیسے مصرعوں کے ساتھ، پیار ان کی چتا، جیسا بے جوڑ مصرع کیوں لکھا۔ ایک رعایت'' پیار کی آگ میں جلنے'' کی پائی جاتی ہے۔ یا پھر شاعر کو لاشعوری طور پر احساس ہو چکا تھا کہ جو پیار ان کے لیے خدا ہے، وہی ان کے پیار کی چتا بھی ثابت ہوگا۔

خیر...... وجہ سماجی ہو کہ طبقاتی یا لاشعوری یہ طے ہے کہ محبت نے مخدوم کو تنہا کیا ہے۔ مخدوم کی شاعری دراصل عشق میں تنہا پڑ جانے والے انسان کی چتا ہے۔ عشق نے انھیں شیفتگی و شگفتگی بخشی تھی، عشق ہی نے ان سے شگفتگی چھین لی۔ محبت نے انھیں سرشار کیا تھا، محبت ہی نے انھیں بے کیف بھی کیا ہے۔ محبت ہی نے انھیں انتظار کی لذت عطا کی تھی، محبت ہی نے انھیں سراپا انتظار بھی کیا ہے۔ محبت نے انھیں معمور کیا تھا عشق ہی نے انھیں ویران بھی کیا۔ اور ویرانی بخشی بھی تو ایسی کہ انھیں ہر بزم میں خاموشی، ہر آواز میں سناٹا اور ہر گھر میں تنہائی نظر آنے لگی۔

کوئی دھڑکن/ نہ کوئی چاپ/ نہ سنچل/ نہ کوئی موج/ نہ ہلچل نہ کسی
سانس کی گرمی/ نہ بدن......

ایسے سناٹے میں اک آدھ تو پتہ کھڑکے/کوئی پگھلا ہوا موتی/ کوئی
آنسو/کوئی دل کچھ بھی نہیں/کتنی سنسان ہے یہ راہ گزر/کوئی رخسار تو چمکے/کوئی بجلی تو
گرے۔ (سناٹا ۱۹۶۱ (۲۵))

رات ہی رات ہے، سناٹا ہی سناٹا ہے/کوئی ساحل بھی نہیں/کوئی کنارہ
بھی نہیں کوئی جگنو بھی نہیں/کوئی ستارہ بھی نہیں۔ (وادی فردا (۲۶))

۱۹۶۱ کی اور اس کے بعد کی تخلیقات پر نظر ڈالیں تو بآسانی محسوس کیا جا سکتا ہے کہ صرف اسلوب

اور مضامین ہی نہیں، صنف کے انتخابات میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ یعنی ۱۹۶۱ کے بعد مخدوم کی دل چسپی غزل سے کم ہوتی گئی۔ بساطِ رقص اور اس کے بعد کی تخلیقات میں صرف پانچ غزلیں ملتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ غزل تو جانِ غزل کے لیے کہی جا رہی تھی۔ جب جانِ غزل ہی نہ رہی تو غزل کہنے کی خواہش Urge کہاں رہ جاتی ہے۔

بساط رقص تک آتے آتے مخدوم کے کلام میں رات بڑی سنگین ہو جاتی ہے۔ سرخ سویرا میں رات، ظلم، جبر اور شدائد کا استعارہ یعنی ترقی پسندوں کا استعارہ تھی تو گل تر میں وہی رات سرور شگفتگی اور وصال و جمال کا استعارہ۔ لیکن بساط رقص میں وہی رات، تنہائی، ویرانی، سفاکی و سنگینی کی علامت بن جاتی ہے۔ ان کی شاعری میں تنہائی و ویرانی، سفاکی و سنگینی کی علامت بن جاتی ہے۔ ان کے آخری دور کی شاعری میں تنہائی و ویرانی کا جو شدید احساس ملتا ہے، نہ تو وہ کسی ادبی فیشن کے تتبع کا نتیجہ ہے نہ کسی مغربی فلسفے کے مطالعے کی دین نہ کسی نظام اقدار کے اجڑنے کا صلہ ہے نہ کسی بیرونی جبر کا نتیجہ۔ یہ تنہائی تو عشق کی عطا کردہ سوغات ہے۔ اگر چہ انھوں نے رات کی سفاکی کو بھلانے اور دل کی تنہائی دور کرنے کے لیے جام و مینا اور وصال کی یادوں کا سہارا بھی لیا تھا۔ خود کو دن کے ہنگام میں غرق بھی کر رکھا تھا، لیکن یہ سارے بھرم رات کے آتے ہی ٹوٹ جاتے ہیں۔

یہ رات / درد کی کاہکشاں ہے کہ صلیبوں کی برات / رات، اک ساقی
بے فیض کی مانند گزرتی ہے / گزر جانے دو / وقت! / او مشفق و محسن قاتل / رات کی
نبض میں نشتر رکھ دے / رات کا خون ہے

بہہ جاتا ہے / بہہ جانے دو / یہ شہر اپنا / عجب شہر ہے کہ / راتوں میں
سڑک پہ چلیے تو / سرگوشیاں سی کرتا ہے / وہ لا کے زخم دکھاتا ہے / راز دل کی طرح /
دریچے بند، / گلی چپ، / نڈھال دیواریں / کواڑ مہر بہ لب۔ (اپنا شہر (۲۸))

کہیں شہر، شاعر کا استعارہ تو نہیں کہ وہ اپنے زخم نظموں کی صورت میں دکھا رہا ہے۔ لیکن دیکھنے والا کوئی نہیں۔ کہ دریچے بند ہیں، دیواریں نڈھال ہیں اور کواڑ مہر بہ لب، جب ایسی جاں کاہ ویرانی ہو، جب ایسی بے محابا تنہائی ہو، تو انسان کو ماں کی یاد آتی ہے۔

تو چاروں نے دیکھا کہ/ وہ چاند تنہا ہے/ اک درد سب کے دلوں میں
پگھلنے لگا/ ان کی نظروں نے بوسے لیے چاند کے/ چاند کی پیٹھ کو تھپتھپایا/ بڑے پیار
سے، بڑے درد سے

....

جوش و مستی کے عالم میں/ شیشے میں جتنی بچی تھی/ وہ سب بانٹ کر/
قہقہے مار کر پی گئے اور گلے ملے اک دوسرے کو بہت دیر تک چومتے بھی رہے/
قہقہے مارتے مارتے ناچتے ناچتے/ چاروں رونے لگے/ ہر ایک کے منہ سے نکلا
''یار ماں یاد آتی ہے جاتا ہوں میں'' (رات کے بارہ بجے (۲۹))

آپ یہ سوچ رہے ہوں گے کہ ان چار بدمستوں کو ماں کی یاد کیوں آئی ؟ اگر آپ ان مصرعوں پر غور کریں ''وہ چاند تنہا ہے/ اک درد سب کے دلوں میں پگھلنے لگا'' تو محسوس ہوگا کہ سارے سنسان شہر میں چاند کی تنہائی کو محسوس کرنے والے یہ چاروں ہی تو ہیں۔ موزہ کیا جانے پاؤں کا گھاؤ۔ دراصل یہ چاروں بھی، چاند کی طرح تنہا ہیں۔ سوانھوں نے چاند کے دکھ کو سمجھا۔ لیکن ان کی تنہائی اس سے زیادہ سخت اور اذیت ناک اس لیے ہے کہ یہ چار ہوتے ہوئے بھی تنہا ہیں۔ ایسے میں ماں کا یاد آنا فطری ہے۔

ہر ایک کے منہ سے نکلا/ یارو!/ ماں یاد آتی ہے جاتا ہوں میں
میں نے تورات وانجیل وقرآن میں/ برمیہ، ہاجرہ اور یعقوب
کے کرب کی داستانیں پڑھیں ہیں/ ان کا رونا سنا ہے/ اور رویا بھی
ہوں
آج بھی رو رہا ہوں (رات کے بارہ بجے (۳۰))

چاروں کے منہ سے ان ہی جملوں کا نکلنا، یا چاروں کا ہم آواز ہو کے کہنا......ایک آواز میں کہنا......کہیں چاروں ایک ہی تو نہیں ہیں۔ بہ ظاہر چار ہوں، لیکن ان سب کا دکھ ایک، وہ سب ایک ہیں، ......یعنی دکھ کا کنایہ۔

لیکن میری مشکل یہ ہے کہ ایک ایسے شاعر کو جس نے اپنی عمر کی ۵۸ سے زیادہ منزلیں طے کرلی

ہوں، اسے اپنی ماں کا یاد آنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اگر اس نظم کے ساتھ مخدوم کے آخری دور کی ایک اور نظم 'لخت جگر' کو بھی شامل کرلیں تو یہ دونوں تخلیقات مخدوم کی ساری شاعری اور ان کی لفظیات، ان کے پیکروں اور استعاروں پراز سرنو غور کرنے کی دعوت دیتی ہیں؛

محبت کو تم لاکھ پھینک آؤ، گہرے کنویں میں/ مگر ایک آواز پیچھا کرے
گی/ کبھی چاندنی رات کا گیت بن کے/ کبھی گھپ اندھیرے کی پگلی ہنسی بن کے/
پیچھا کرے گی/ وہ آواز/ ناخواستہ طفلک بے پدر ایک دن سولیوں کے سہارے/
بنی نوع انساں کی ہادی بنی/ پھر خدا بن گئی

....

کوئی ماں/ کئی سال پہلے/ زمانے کے ڈر سے/ سر رہ گذر/ اپنا لخت جگر
چھوڑ آئی/ وہ طفلک ناخواستہ

....

ماں کا یاد آنا، طفلک بے پدر، کئی سال پہلے ماں کا اپنا لخت جگر کو چھوڑ آنا جیسے پیکر......واقعہ یہ ہے کہ مخدوم محی الدین، پانچ سال کی عمر ہی سے اپنے والدین کے سایہ عاطفت سے محروم ہوگئے تھے۔ مغنی تبسم نے مخدوم کے سوانح بیان کرتے ہوئے محض اتنا لکھا؛

'والد کی وفات کے وقت مخدوم کی عمر پانچ برس دو ماہ تھی۔ چچا بشیر الدین نے انہیں اپنی سرپرستی میں لے لیا۔ والدہ کے بارے میں مخدوم کو کچھ نہیں بتایا گیا۔' (۳۲)

گویا مخدوم کی ماں کے متعلق کچھ اظہار کرنا مناسب نہیں سمجھا گیا۔ البتہ راج بہادر گوڑ نے مخدوم کے حالات زندگی بیان کرتے ہوئے لکھا؛

"مخدوم اس وقت یتیم ہوگئے، جب ان کی عمر صرف چار سال تھی۔ ان کی والدہ نے ان کے والد کے انتقال کے بعد عقد ثانی کرلیا۔ اور ایک طویل عرصے تک مخدوم

اس بات سے واقف نہیں تھے کہ ان کی والدہ بہ قید حیات
ہیں اور جب ان کو اسی بات کا پتہ چلا تو وہ ان سے ملنے
کے لیے بے قرار ہوگئے۔ لیکن یہ ملاقات اس وقت ممکن
ہوئی جب وہ میٹرک کرنے کے بعد کالج میں داخلہ لینے کے
لیے حیدر آباد آئے۔ مخدوم کی پرورش ان کے چچا مرحوم
بشیر الدین نے کی۔" (۳٤)

راج بہادر گوڑ کے بیان کردہ سنہ پیدائش اور ان کے بیان "والدہ نے عقد ثانی کر لیا"، سے اتفاق نہ کرنے کے باوجود، یہ تسلیم کہ جوانی میں داخل ہونے تک مخدوم اپنے ماں باپ، خصوصاً اپنی ماں کے پیار سے محروم رہے۔ ماں کے پیار سے محرومی کا احساس اس وقت اور بھی بڑھ جاتا ہے، جب کسی بچے کو معلوم ہو جائے کہ اس کی ماں زندہ ہے اور اس سے دور۔ ان بدلے ہوئے حالات میں مخدوم اور ان کی ماں کے درمیان کس طرح کے روابط رہے ہیں۔ مخدوم کے سوانح نگاروں نے اس پر تفصیل سے لکھنا ضروری نہیں سمجھا۔ اس تناظر میں نظم 'لخت جگر' بلیغ و معنی خیز ہو جاتی ہے بلکہ ایک تمثیلی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ماں کے پیار سے محروم لڑکے کو، زندگی کے کسی بھی موڑ پر یاد آ سکتی ہے واقعہ یہ کہ انسان جب ہر طرح سے کمزور ہو جاتا ہے تو اسے دو سہارے یاد آتے ہیں: ایک خدا کا، دوسرا ماں کا۔ اس نظم میں 'برمیہ ہاجرہ اور یعقوب کی تلمیح الٹ گئی ہے۔ ہاجرہ اور یعقوب بالترتیب ایک اپنی اولاد کے لیے بے چین و کرب میں مبتلا دوڑتی رہیں تو دوسرے نے اولاد کے غم میں آنکھیں تک گنوالیں۔ لیکن نظم کا متکلم اپنی ماں کے غم کو سینے میں دبائے جی رہا ہے۔ کرب و بلا میں مبتلا ہے۔ مخدوم کی شاعری میں پنہاں اشاروں کی مدد سے یہ رائے قائم کرنے میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی کہ ماں کی شفقت اور پیار سے محروم لڑکے نے اپنے محبوب کے پیکر میں شفقت مادر سے محرومی کی تلافی کرنی چاہی۔ مخدوم کا عشق تقدس اور جبلت، دونوں کے امتزاج اور ترکیب سے عبارت ہے۔ یہ ایک مرکب احساس مخدوم کی ابتدائی دور کی شاعری تا آخری دور کی شاعری میں بھی پایا جاتا ہے۔ بہت سی مثالیں ہم نے محبوب کے مشفق ہونے کے باب میں دی ہیں۔ ایک آدھ مثال اور لکھ دیتے ہیں۔

میری آنکھوں کے پیکر میں وہ گھل جاتی ہیں کیف نظر بن کر
مجھے قوس قزح کی چھاؤں میں پہروں سلاتی ہے
سحر تک وہ مجھے چمٹا رکھتی ہے کلیجے سے
دبے پاؤں کرن خورشید کی آ کے جگاتی ہے۔
نیند (سرخ سویرا)

ان مصرعوں میں شاعر نے اگر چہ نیند کی کیفیت بیان کی ہے۔لیکن مادرانہ پیکروں کی مدد سے جز تری آنکھوں کے کن آنکھوں نے

لطف کا ہاتھ رکھا درد کی پیشانی پر
پیار کی آنکھوں سے آنسو پونچھے
جز تری آنکھوں کے۔(گل تر)

غرض ان دو متضاد متخالف جذبوں کی وحدت کے سبب ان کا محبوب ایک پیچیدہ پیکر کا حامل ہے۔ وہ بیک وقت محبوب بھی ہے لاشعوری سطح پر مادرانہ حیثیت کا حامل بھی۔ مخدوم نے ان دو متضاد معنویتوں کو ایک پیچیدہ استعاراتی پیکر یعنی محبوب Mother Beloved کے روپ میں محسوس کیا ہے اور اسے نور و آواز کے پیکروں کی مدد سے پیش کیا ہے۔ وہ محبوب بھی ہے اور ماں کی طرح شفیق بھی۔ ان ہی متضاد و متخالف جذبوں کی یک جائی اور آواز نور کے پیکروں کے سبب ان کی محبت اور ان کے عشقیہ معاملات پر ایک تقدس کا پردہ پڑا ہوا نظر آتا ہے جس کی وجہ سے ان کی عاشقی پاکیزہ اور منزہ محسوس ہوتی ہے۔ وہ ان کی ابتدائی دور کی شاعری ہو کہ آخری دور کی شاعری، ہر دور میں یہ بات صاف محسوس کی جاسکتی ہے۔

خدا بھی مسکرا دیتا تھا جب ہم پیار کرتے تھے
بلائے فکرِ فردا ہم سے کوسوں دور ہوتی تھی
سرور سرمدی سے زندگی معمور ہوتی تھی
ہماری خلوت معصوم رشک طور ہوتی تھی
طور (سرخ سویرا)

میرے محبوب مری نیند اڑانے والے
میرے مسجود، مری روح پہ چھانے والے
آ بھی جاتا کہ مرے سجدوں کا ارماں نکلے
آ بھی جاتا کہ ترے قدموں پہ مری جاں نکلے

انتظار(سرخ سویرا)

دو بدن اوس میں بھیگتے/ چاندنی میں نہاتے ہوئے/مسجدوں کے مناروں نے دیکھا انھیں مندروں کے کواڑوں نے دیکھا انھیں/ دو بدن پیار کی آگ میں جل گئے/ پیار حرف وفا پیار ان کا خدا/ پیار ان کی چتا......

چارہ گر(گل تر)

گھونگٹ مکھڑے جھومر، پائل / پیار دمک جھنکار امر ہے/ پیار امر ہے/ پیار کی رات کی آنکھ اُمڈ آتی ہے/ اور دو پھول/تنور بدن/شبنم پی کر سو جاتے ہیں

وصال(بساطِ رقص)

پیار وصال کے لیے شبنم پی کر سو جانے سے یا اوس میں بھیگتے، چاندنی میں نہاتے ہوئے بدنوں کے جل جانے سے استعارہ کرنا، مسجدوں کے مناروں اور مندروں کے کواڑوں کو وصال کا گواہ ٹھہرانا، پیار کو خدا قرار دینا معصوموں کو پیار کرتے ہوئے دیکھ کر خدا کو مسکراتے ہوئے بتانا، معصوم خلوت کو رشک طور ٹھہرانا پیار کے لمحات کو سرور سرمدی سے معمور جاننا محبوب کو مسجود جاننا محبوب کے قدموں پر جان دینے کا ارمان رکھنا...... دراصل ان پیکروں اور استعاروں کے ذریعے وہ دو مختلف و متضاد جذبوں (یعنی جنس اور مادرانہ شفقت) کی استعاروں اور پیکروں کے ذریعے لاشعوری محرومی کی تلافی کرنے کی خواہش کے سوا کیا کہا جاسکتا ہے تلافی کی اس ادبی کوشش کا نتیجہ ہی تو ہے کہ ان کی شاعری میں محبت اور محبوب کے لیے نور و صدا کے پیکر کثرت سے پائے جاتے ہیں جن کا ذکر اس سے قبل تفصیل سے کیا گیا ہے اس کے علاوہ ان کی تخلیقات میں ایک لفظ 'سجدہ' بھی یہاں تہاں ملتا ہے۔ اس کی موجودگی کا بھی یہی جواز ہے قول محال یہ ہے کہ ایک طرف تو وہ اپنے پیار کو، شبنم کی پاکیزگی اور سجدے سے استعارہ کرتے ہیں اور انھیں تقدیس کا حریری جامہ پہناتے

ہیں تو دوسری طرف اسے عیش اور گناہ سے تعبیر کرتے ہیں۔ایک طرف وہ سجدے کی خواہش بھی رکھتے ہیں تو ساتھ ہی لب بوسی کی تمنا بھی

ہماری خلوت معصوم رشک طور ہوتی تھی
ملک جھولا جھلاتے تھے غزل خواں حور ہوتی تھی
یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہیں اب بھی
نہ اب وہ کھیت باقی ہیں نہ وہ آبِ رواں باقی
مگر اس عیش رفتہ کا ہے اک دھندلا نشان باقی

طور (سرخ سویرا)

پیشانی میں سجدہ طوفاں کا
لب بوسی کی خواہش ہونٹوں میں

لمحہ رخصت (سرخ سویرا)

تمہیں کچی کلی کی بے زبانی سے شکایت ہے
گنہ نا آشناؤں کی جوانی سے شکایت ہے

(سرخ سویرا)

ان مثالوں میں سجدہ جہاں تقدیس یا مادرانہ پیکر کا استعارہ ہے تو وہیں عشق رفتہ، گنہ اور عشق، جبلت کا استعارہ لیکن یہ قول محال، یہ تضاد فکری ان کی ابتدائی شاعری تک ہی ہے۔یعنی جب مخدوم عشق کو داخلی سطح پر محسوس کرنے لگے تو عشق اور شفقت کو باہم آمیز کر کے مادر محبوب (Mother Beloved) کا پیکر خلق کرنے میں وہ کامیاب ہوئے۔چوں کہ مخدوم کا محبوب ماں کی طرح شفیق اور غم گسار بھی تھا لہذا محبوب کا غم، محض محبوب کے کھو جانے کا غم نہیں بلکہ بیک وقت محبوب اور مادرانہ شفقت سے محروم ہونے سے عبارت ہے۔محبوب کے آنے کی آس تو رہی نہیں، لہذا شاعر کو ماں کا یاد آنا لازمی ٹھہرا۔

ماں یاد آتی ہے، جاتا ہوں میں/ میں نے توراۃ انجیل وقرآن
میں/ برمیہ، ہاجرہ اور یعقوب/ کے کرب کی داستانیں پڑھی ہیں/ ان کا رونا سنا

ہے/اور رویا بھی ہوں/آج بھی رو رہا ہوں

رات کے بارہ بجے (بساط رقص)

گویا وہ طفلک بے پدر، وہ طفلک محروم شفقت مادر وہ عاشق گم کردہ محبوب......رونے لگا، روتا رہا، مخدوم جان گئے تھے کہ زمانے کے پاس نہ تو اتنی فرصت ہے نہ اتنا احساس کہ وہ ان کی آوازوں میں گونجتے سناٹے کو محسوس کر سکے ان کی باتوں کی روشنی میں چھپے اندھیرے کو محسوس کر سکے۔ ان کی سرشاری میں موجزن بے کیفی کو جان سکے ان کے آنسوؤں کی گرمی اور نمی کو محسوس کر سکے۔ لہٰذا انہوں نے نظمیں لکھیں شاعری کی نوروصدا کی شکست کی شاعری......

حوالے

۱۔ "۱۹۴۲ سے ۱۹۵۰ تک کے پورے دور میں مخدوم کا سب سے زیادہ قابل ذکر شعری کارنامہ ہے کہ اس نے کوئی نظم نہیں لکھی۔" عالم خوندمیری، 'مطالعہ مخدوم بتوسط شعر' صبا مخدوم نمبر

۲۔ "۱۹۵۲ تا ۱۹۵۵ کے درمیان مخدوم نے شاید ہی کچھ لکھا ہو۔
راج بہادر گوڑ مترجم باقر محسن۔ اپنی ذات میں ایک انجمن۔
شعر و حکمت (کتاب ۹) مارچ ۲۰۰۸ حیدرآباد ص: ۴۷)

۳۔ مخدوم محی الدین پڑھنے والوں سے پیش لفظ گل تر اگست ۱۹۶۱ مکتبہ صبا حیدرآباد ص: ۳

۴۔ مخدوم محی الدین پڑھنے والوں سے پیش لفظ گل تر اگست ۱۹۶۱ مکتبہ صبا حیدرآباد ص: ۵

۵۔ باغی، لمحہ رخصت، جوانی، سرخ سویرا، پہلا ایڈیشن ۱۹۴۴ اشاعت گھر حیدرآباد بالترتیب ص ۹، ۲۵ اور ۲۷۔

۶۔ انتظار۔ سرخ سویرا۔ پہلا ایڈیشن (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ حیدرآباد ص: ۲۳۰

۷۔ غزل گل تر۔ پہلا ایڈیشن (اگست ۱۹۶۱) مکتبہ صبا حیدرآباد۔ ص: ۳۸

۸۔ خواہشیں بساط رقص دوسرا ایڈیشن (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ حیدرآباد۔ ص ۲۶۱

۹۔ جز تیری آنکھوں کے۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ حیدرآباد۔ ص ۲۳۸

۱۰۔ وقت بے درد مسیحا۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد۔ ص ۲۳۶
۱۱۔ غزل۔گل تر (است ۱۹۶۱) مکتبہ صبا حیدرآباد۔ ص ۳۶
۱۲۔ عالم خوندمیری۔ مطالعہ مخدوم نمبر صبا، مکتبہ صبا حیدرآباد۔ ص ۸۹
۱۳۔ عالم خوندمیری۔ مطالعہ مخدوم نمبر صبا، مکتبہ صبا حیدرآباد۔ ص ۸۹
۱۴۔ غزلیں گل تر (اگست ۱۹۶۱) مکتبہ صبا حیدرآباد ص بالترتیب: ۴۰، ۳۶، ۳۴، ۳۲، ۲۶
۱۵۔ غزلیں گل تر (اگست ۱۹۶۱) مکتبہ صبا حیدرآباد ص بالترتیب: ۴۰، ۳۶، ۳۴، ۳۲، ۲۶
۱۶۔ غزلیں گل تر (اگست ۱۹۶۱) مکتبہ صبا حیدرآباد ص بالترتیب: ۵۷، ۵۲، ۵۰، ۴۶
۱۷۔ غزلیں گل تر (اگست ۱۹۶۱) مکتبہ صبا حیدرآباد ص ۶۱
۱۸۔ غزل بساط رقص (۱۹۹۸) آندھرا پردیش اردو اکیڈمی حیدرآباد۔ ص ۱۵۷
(نوٹ یہ غزل اس ایڈیشن میں گل تر والے حصے میں شامل کر دی گئی ہے جب کہ گل تر کے پہلے ایڈیشن میں یہ غزل شامل نہیں ہے)
۱۹۔ احساس کی رات۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد۔ ص:
۲۰۔ زینت ساجدہ۔ من تر حاجی بگویم، بساط رقص (۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد۔ ص ۲۰
۲۱۔ عالم خوندمیری۔ مطالعہ مخدوم بتوسط شعر۔ مخدوم نمبر صبا۔ مکتبہ صبا، حیدرآباد۔ ص: ۸۸
۲۲۔ عالم خوندمیری۔ مطالعہ مخدوم بتوسط شعر۔ مخدوم نمبر صبا۔ مکتبہ صبا، حیدرآباد۔ ص: ۸۹
۲۳۔ عالم خوندمیری۔ مطالعہ مخدوم بتوسط شعر۔ مخدوم نمبر صبا۔ مکتبہ صبا، حیدرآباد۔ ص: ۸۷
۲۴۔ سناٹا۔ مخدوم محی الدین۔گل تر (اگست ۱۹۶۱) مکتبہ صبا، حیدرآباد۔ ص: ۷۹
۲۵۔ مخدوم محی الدین۔ وقت، بے درد مسیحا۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد ص ۲۱۰
۲۶۔ مخدوم محی الدین۔ وقت، رات کے بارہ بجے۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد ص ۲۴۵
۲۷۔ مخدوم محی الدین۔ وقت، رات کے بارہ بجے۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد ص ۲۴۵

۲۸۔ مخدوم محی الدین۔ وقت، رات کے بارہ بجے۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد ص ۲۴۵

۲۹۔ مخدوم محی الدین۔ وقت، رات کے بارہ بجے۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد ص ۲۴۵

۳۰۔ مخدوم محی الدین۔ لخت جگر۔ بساط رقص (مئی ۱۹۷۶) ادبی ٹرسٹ، حیدرآباد ص ۲۱۳

۳۱۔ مغنی تبسم۔ مخدوم محی الدین (مختصر سرگذشت)۔ شعر و حکمت (کتاب ۹) مارچ ۲۰۰۸ ادارۂ شعر و حکمت، حیدرآباد، ص ۳۳

۳۲۔ راج بہادر گوڑ مترجم باقر حسن۔ مخدوم اپنی ذات میں ایک انجمن۔ شعر و حکمت (کتاب ۹) ۲۰۰۸ ادارۂ شعر و حکمت، حیدرآباد۔ ص ۵۳۔

(ذہن جدید، دہلی)

☆☆☆

نظم 'صبح آزادی' اور نظم 'چاندتاروں کا بن'

ایک تقابلی مطالعہ

صبح آزادی ....فیض احمد فیض

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہوگا شب سست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رکے گا سفینۂ غم دل
جواں لہو کی پراسرار شاہراہوں سے

چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں بانہیں، بدن بلاتے رہے
بہت عزیز تھی لیکن رخِ سحر کی لگن
بہت قریں تھا حسینانِ نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا، دبی دبی تھی تھکن
سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراقِ ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصال منزل وگام
بدل چکا ہے بہت اہل درد کا دستور
نشاطِ وصل حلال و عذابِ ہجر حرام
جگر کی آگ، نظر کی امنگ، دل کی جلن
کسی پہ چارۂ ہجراں کا کچھ اثر ہی نہیں
کہاں سے آئی نگارِ صبا، کدھر کو گئی
ابھی چراغ سرِ رہ کو کچھ خبر ہی نہیں
ابھی گرانیِ شب میں کمی نہیں آئی
نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

چاندتارون کا بن ....مخدوم محی الدین

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمع صبح وطن

رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لیے
منتظر مرد و زن
مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں
ختم تھا بانکپن
رات کے جگمگاتے دہکتے بدن
صبح دم ایک دیوارِ غم بن گئے
خارزارِ الم بن گئے
رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو
جوئے خوں بن گیا
کچھ اماماں صد مکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینوں میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوکِ زباں
خونِ نورِ سحر پی گئے
رات کی تل چھٹیں، اندھیرا ابھی ہے
صبح کا کچھ اجالا اجالا ابھی ہے
ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو

منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئی دلدار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

کوئی بھی دو فن پاروں کا تقابلی مطالعہ اسی وقت کامیاب و ممکن ہو سکتا ہے جب متقابل فن پاروں کے درمیان میں امتیاز و اشتراک کے علاقے پائے جائیں، اور یہ اشتراک و امتیاز موضوع مواد، اظہار و پیش کش اور اسلوب و پیرائے میں ممکن ہے۔ اس لحاظ سے فیض کی نظم 'صبح آزادی' اور مخدوم کی نظم 'چاند تاروں کا بن' کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ان میں احساسات و جذبات کے تین منطقے پائے جاتے ہیں (۱) خواب بینی اور حصول خواب کی کوشش (۲) شکست خواب اور (۳) ازالۂ شکست خواب یعنی پھر سے حصول خواب کی دعوت۔

ان دونوں نظموں میں زمانی بعد کے باوجود اس بات سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ کیفیت و کمیت اور تھیم کے لحاظ سے دونوں میں اشتراک پایا جاتا ہے۔ یعنی خواب بینی، خوابوں کے حصول کی کوشش، شکست خواب اور ازالۂ شکست خواب۔ مخدوم کی نظم میں یہ تینوں منطقے زمانی ترتیب و تسلسل کے ساتھ بیان ہوئے ہیں جب کہ فیض کی نظم میں یہ گڈمڈ ہیں۔ فیض نے تو اپنی نظم کا آغاز شکست خواب کے اعلان کے ذریعہ کیا ہے جب کہ مخدوم نے خواب بینی اور حصول خواب کی صورت حال کے بیان سے؛

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہوگا شب سست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رکے گا سفینۂ غم دل

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمع صبح وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لیے
منتظر مرد و زن

فیض کی نظم سے مقتبس احساس کا مندرجہ بالا منطقہ شفاف پیکروں سے مملو ہونے کے باوجود کسی واضح منظرنامے کی مرقع کشی میں معاون نہیں۔ جب کہ مخدوم کی نظم کا آغاز یہ، اپنے خوابوں کے حصول کے لیے پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لیے منتظر مرد و زن کے واضح منظرنامے پر مبنی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مخدوم کی نظم کا راوی صیغۂ غائب میں مخاطب ہے جب کہ فیض کی نظم کا راوی واحد متکلم ہے۔ ظاہر ہے جب کوئی واقعہ واحد متکلم کے حوالے سے پیش کیا جاتا ہے تو واقعات کی پیش کش میں زمانی و مکانی ترتیب کی پابندی، داخلیت کے سبب لازمی نہیں قرار پاتی جب کہ صیغۂ غائب کے راوی کے لیے زمانی و مکانی ترتیب کو نظرانداز کرنا محال اگر نہیں تو مشکل ضرور ہوتا ہے۔ علاوہ اس کے نظم 'چاند تاروں کا بن' کے واقعات کی زمانی ترتیب دراصل اس کے وقوعوں میں پائے جانے والی علت و معلول کے رشتے کی رہینِ منت ہے۔ مثلاً موم کی طرح پگھلنے والے، تشنگی میں بھی اس لیے سرشار تھے کہ ان کی آنکھوں کے آگے چاند تاروں کا بن جگمگا رہا تھا۔ غرض نظم میں پائے جانے والے علت و معلول کے رشتے اور زمانی ترتیب ایک مضبوط بیانیے کی تشکیل کرتی ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ مخدوم کی نظم ایک منظوم بیانیہ ہے تو فیض کی نظم شدت احساس کا بیان۔ چوں کہ فیض کی نظم ذات کے حوالے سے پیش کی گئی ہے۔ لہٰذا ایسی نظم سے وحدتِ زماں و مکاں کی توقع یا کرداروں کی موجودگی کی امید رکھنا، کچھ بے جا سا لگتا ہے۔ نظم کے اسی وصف کے سبب سردار جعفری فیض سے بڑے مایوس و برہم تھے کہ نظم کے مطالعے سے تو پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ کسی لیگی کا اعلان ہے یا سیوک سنگھی کا۔ یا کسی ترقی پسند کا۔ یہ داغ داغ اجالا آزادی کے بعد ہونے والے قتل و خون کا نتیجہ ہے یا کسی اور سبب سے۔

جعفری صاحب اگر نظم کے راوی کو پیشِ نظر رکھتے تو انھیں اتنا الجھنے کی ضرورت پیش نہ آتی۔ خیر.....

تو صاحب ایک تو فرق یہ ہوا کہ فیض نے آزادی ہند کے واقعہ کو ذات کے حوالے سے پیش کیا ہے کہ جب مخدوم نے اجتماعیت کے حوالے سے۔ جب کوئی واقعہ ذات کے حوالے سے پیش کیا جاتا ہے تو فن کار کے لیے سب سے نازک مسئلہ انفراد و اجتماع، داخلیت اور خارجیت اور جذبات و بیان کے درمیان توازن کو برقرار رکھنے کا پیش آتا ہے۔ فیض نے اس نظم میں حصول خواب کی جدوجہد کو اپنے جمالی تسکین کے ترک اور جنسی شدائد کے تیاگ سے تعبیر کیا ہے:

جواں لہو کی پراسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی پراسرار شاہراہوں سے
پکارتی رہی بانہیں، بدن بلاتے رہے

چاہیں تو آپ دیارِ حسن کی خواب گاہوں، پکارتی بانہوں اور بلاتے ہوئے بدنوں کو علائق دنیوی یا مادی موانعات سے استعارہ کرلیں، لیکن حاصل تو یہی رہے گا کہ انفراد اجتماع سے اگر برتر نہیں تو کم تر بھی ہرگز نہیں ہے۔ فیض کا یہ طرزِ احساس جدید حسیت سے قریب ہے۔ اسی سبب سے فیض کی نظم کا ایک ایک لفظ شدتِ احساس سے تھرتھراتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

البتہ مخدوم کی نظم کے راوی نے واقعات کی پیش کش میں انفراد کو حاوی ہونے نہیں دیا۔ ایسی بات نہیں کہ بیانیے میں صیغۂ غائب کے راوی کے لیے اپنے جذبات کی نمائش کے امکانات نہیں پائے جاتے۔ ہمارے ادب میں بہترین مثال کرشن چندر ہیں۔ بات یہ ہے کہ صیغۂ واحد متکلم کے راوی کے بیان میں اپنے جذبات کی نمائش اتنی نہیں کھٹکتی جتنی کہ صیغۂ غائب کے راوی کے بیان میں قبیح محسوس ہوتی ہے۔ مخدوم اس فرق سے واقف تھے۔ چوں کہ وہ منظوم بیانیہ لکھ رہے تھے۔ اس لیے مخدوم کے راوی نے اس بات کا لحاظ رکھا کہ لفظ اور جذبے کی وحدت متاثر نہ ہونے پائے۔ بیان اور جذبے میں توازن برقرار رہے۔ لفظ اپنے معنی وکیفیت دھیرے دھیرے وا کرے۔ موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لیے مردوزن اور رات کے جگمگاتے بدن جیسے پیکر اپنی پہلی قرأت میں اپنے جدا اور مختلف ہونے کا

احساس دلاتے ہیں، پھر دھیرے دھیرے یہ بھی احساس دلاتے ہیں کہ وہ تو زندہ لوگ ہیں لیکن شہادت پا گئے۔ یعنی ہوتے ہوئے بھی شہید ہیں۔ پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے کا پیکر، نہ صرف روح سے خالی بدنوں کا احساس دلاتا ہے، بلکہ ان بے خواب لوگوں کی طویل تلاش اور ان کے دکھ کی ترسیل میں بھی معاون ہے۔ لیکن یہ پیکر قاری کے جذبات کو اشتعال میں نہیں لاتے اور نہ اس کے احساس جمال کو انگیز کرتے ہیں۔ بلکہ ایک دھیمے دھیمے اور تھمے تھمے لہجے کے ساتھ حواس کو بیدار کرتے ہیں۔ ایک حزن کی کیفیت بیان کرتے ہیں۔ عرض کرنا یہی ہے کہ یہ سارے پیکر حزن و تاسف کی معنویت کی ترسیل میں معاون ہیں، خارج نہیں۔

اس مرحلے پر، ایک اور حقیقت کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ فیض یا مخدوم کی نظم میں پائے جانے والے اکثر پیکر تراکیب پر مبنی ہیں۔ لہٰذا ان دونوں نظموں میں پائے جانے والے پیکروں اور تراکیب کا تقابلی مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

'صبح آزادی' میں مستعملہ تراکیب و پیکر:

فارسی تراکیب: شب گزیدہ سحر، شب سست موج کا ساحل، سفینۂ غمِ دل، دیارِ حسن، رخِ سحر کی لگن، حسینانِ نور کا دامن، فراقِ ظلمت و نور، وصالِ منزل و گام، اہلِ درد کا دستور، نشاطِ وصل، عذابِ ہجر، جارۂ ہجراں، نگارِ صبا، چراغِ سرِ رہ، گرانیٔ شب، نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی۔

اردو طرز کی تراکیب: داغ داغ اجالا، فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل، جواں لہو کی پراسرار شاہراہیں، سبک سبک تمنا، دبی دبی تھکن جگر کی آگ نظر کی امنگ دل کی جلن

'چاند تاروں کا بن' میں مستعملہ تراکیب:

فارسی تراکیب: شمع صبح وطن، دیوار غم، منتظر مرد و زن، خارزار الم، جوئے خوں، امامان صدو پیکر فکر و فن، نوکِ زباں، خونِ نورِ سحر، سوئے منزل، کوئے دلدار کی منزلیں۔

اردو طرز کی تراکیب: چاند تاروں کا بن، پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے، ذات کے جگمگاتے دہکتے بدن، رات کی شہ رگوں سے اچھلتا لہو، نفرت کا دھواں، رات کی تل چھٹیں، پیار کی منزل، ڈار کی منزل۔

فیض نے کل 24 تراکیب استعمال کی ہیں جن میں 16 فارسی تراکیب ہیں اور 8 تراکیب اردو طرز کی ہیں۔ جب کہ مخدوم نے کل 18 تراکیب استعمال کی ہیں، جن میں فارسی تراکیب 10 اور 8 تراکیب

اردو طرز کی ہیں یعنی فیض کے ہاں فارسی تراکیب مخدوم سے چھے زیادہ ہیں جو فارسی اسلوب کی طرف ان کے میلان کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان فارسی تراکیب میں بھی چارۂ ہجراں، نگارِ صبا، نشاطِ وصل، عذاب ہجر، چراغ سر رہ، وغیرہ اور اردو تراکیب میں جگر کی آگ، دل کی جلن اور نظر کی امنگ جیسی تراکیب ہماری غزل کی شعری روایت کا حصہ رہی ہیں۔ باقی دوسری فارسی تراکیب اس سے قبل ممکن ہے مستعمل نہ رہی ہوں۔ مثلاً شب گزیدہ سحر، سفینۂ غم دل، حسینان نور کا دامن، نجات دیدۂ ودل وغیرہ لیکن غزل کی لفظی روایت سے جدا بھی محسوس نہیں ہوتیں۔ جب کہ مخدوم کے ہاں دو چار تراکیب ہی مثلاً جوئے خوں، سوئے منزل، دوارِ غم، نوک زباں غزلوں میں مستعمل رہی ہیں۔ باقی جتنی بھی تراکیب، وہ فارسی ہوں کہ اردو طرز کی، مثلاً چاند تاروں کا بن، پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے، رات کے جگمگاتے دہکتے بدن، رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو، رات کی تل چھٹیں، خارزار الم اور صدا اماں صد فکر وفن...... وغیرہ کا تعلق غزل کی لفظیات سے نظر نہیں آتا۔ وہ جو اختر الایمان کو ہماری نظم سے شکایت تھی کہ اردو نظم نے غزل کی لفظیات اور شعریات سے آج تک چھٹکارا نہیں پایا، کم سے کم مخدوم کی نظم کے پیش نظر بے جا سی لگتی ہے۔

اس تقابل سے واضح ہے کہ فیض کا اسلوب اردو کے فارسی اسلوب یعنی اردو غزل کے اسلوب کی ایک کڑی ہے۔ یہ کتنی دلچسپ بات ہے کہ غزل کا اسلوب تو مجازی معنویت کا امانت دار ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے فیض کے پیکروں میں معنوی امکانات زیادہ ہونے چاہئیں۔ لیکن معاملہ برعکس ہے۔ وجہ یہ کہ فارسی اسلوب/غزل کے اسلوب کے تسلسل کی وجہ سے فیض کی نظم جہاں ہمیں اجنبی محسوس نہیں ہوتی، وہیں اپنے معنی کی تفہیم میں دشوار بھی نہیں لگتی۔ بلکہ فیض کا اسلوب حسینہ کی طرح ہے۔ کہ جس نے اپنے نشیب وفراز کی پردہ پوشی کی خاطر نہایت مہین سا لباس پہن رکھا ہو۔ جب کہ مخدوم کا اسلوب غزل کے اسلوب سے انحراف کی ایک کوشش ہے اور آئندہ گان کے لیے ایک مثال۔ یہی نہیں اسلوب غزل کے تسلسل کی وجہ سے، وہ ساری غنائیت جو غزل کی روایت سے وابستہ ہے، فیض کی نظم کی قرأت کے ساتھ ہی ہمارے ذہن وروح میں بیدار ہو جاتی ہے اور فیض کی نظم ہمیں بے پناہ شعریت اور غنایت کی حامل نظر آتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ مخدوم کی نظم، نظمیہ اسلوب کی حامل ہے یعنی ہمارے عہد کے اسلوب میں لکھی گئی ہے، جب کہ فیض کی نظم غزلیہ اسلوب کا تسلسل ہی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ فیض کی نظم اپنے پہلے تعارف کے ساتھ ہی اپنی لفظیات اور غنایت کے سبب قاری کے حسِ وحواس پر بے پناہ اثر انداز ہوتی ہے۔اول تو یہ نظم ہماری شعری روایت سے مضبوطی سے جڑی ہوئی ہے۔یعنی یہ پابند نظم کے فارم میں لکھی گئی ہے۔جب کہ مخدوم کی نظم آزاد نظم کے فارم میں۔آزاد نظم کے باوجود مخدوم نے بھی اپنی نظم میں فیض کی طرح قافیوں کا التزام رکھا ہے۔لیکن فیض نے جس طرح اور جس ترتیب کے ساتھ قافیوں کا التزام رکھا ہے، یہ بذاتِ خود ایک مطالعہ کا موضوع ہوسکتا ہے۔درج ذیل خاکے کے ذریعہ شاید میری بات آپ پر روشن ہوجائے۔

فیض				مخدوم			
بند	مصرعوں کی ترتیب	مستعمل قافیے	ردیف	بند	مصرعوں کی ترتیب	مستعمل قافیے	ردیف
پہلا	۱،۳	سحر، لے کر	ـ	کوئی	۱،۲،۳،۷	تن، وطن، جن، رن	ـ
	۲،۴	نہیں، کہیں	ـ	بند نہیں	۹،۱۰، اور ۱۵	بانکپن، بدن، فن	ـ
	۵،۶،۷	منزل، ساحل، دل	ـ		۴	معریٰ مصرع	ـ
دوسرا	۸،۱۰	شاہراہوں، خواب گاہوں پڑے، رہے	سے		۵،۶	تھے، لیے	ـ
	۹،۱۱	گام، حرام	ـ		۸	معریٰ مصرع	ـ
	۱۲،۱۳،۱۴ اور ۱۵	لگن، دامن، تھکن، جلن	ـ		۱۱، ۱۲	غم، الم	بن گئے
تیسرا	۱۵،۱۷	نور، دستور	ـ		۱۳،۱۴،۱۶	معریٰ مصرے	ـ
	۱۶،۱۸	گام، حرام	ـ		۱۷،۱۹	دھواں، زباں	ـ
	۱۹	معریٰ مصرع	ـ		۱۸،۲۰	گئے، سے	ـ
	۲۰،۲۲	اثر، خبر	ہی نہیں		۲۱،۲۲	اندھیرا، اجالا	بھی ہے
	۲۳،۲۴،۲۵،	کمی، گھڑی، ابھی	نہیں آئی		۲۳،۲۴،۲۸	چلو، دو، چلو	ـ
					۲۵،۲۶	پیار، دار	کی
					۲۷،	معریٰ مصرع	ـ

اس خاکے سے واضح ہے کہ فیض نے کل ۱۰ قسم کے قافیے استعمال کیے ہیں، مخدوم نے صرف آٹھ قسم کے۔ مخدوم نے ایک ہی قافیے (تن، بن، بدن) کو سات مصرعوں میں استعمال کیا ہے جب کہ فیض نے کسی بھی قافیے کو (سوائے جلن قافیے کے) ایک سے زیادہ بار دہرایا نہیں ہے۔ اس کے علاوہ مخدوم کے ہاں چھ مصرعے بے قافیہ ہیں جب کہ فیض کی نظم میں صرف ایک مصرعہ یعنی مصرع نمبر ۲۱ بے قافیہ ہے۔ غرض قافیوں کی کثرت اور تنوع کی وجہ سے فیض کی نظم میں ایک عجیب سی جھنکار پیدا ہوگئی ہے۔ اس وصف سے مخدوم کی نظم عاری ہے۔ فیض کی نظم میں غنایت کی ایک اور وجہ ایک مخصوص ترتیب کے ساتھ قافیوں کا التزام بھی ہے۔ آپ فیض کی نظم کے محولہ بالا خاکے پر نظر ڈال لیں تو عنایت ہوگی۔ فیض کی نظم تین بندوں پر مشتمل ہے جس کے پہلے اور دوسرے بند میں سات سات مصرعے پائے جاتے ہیں۔ اور تیسرا بند گیارہ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ پہلے دو بندوں میں قافیوں کا التزام ایک خاص ترتیب کے ساتھ پایا جاتا ہے۔ مثلاً پہلے بند کے پہلے اور تیسرے مصرعے میں قافیہ نمبر ا سحر، لے کر تو دوسرے اور چوتھے مصرعے میں قافیہ نمبر ا نہیں اور کہیں پائے جاتے ہیں۔ باقی تین مصرعوں یعنی پانچویں، چھٹے اور ساتویں مصرعے میں قافیہ نمبر ۳، منزل، حاصل اور غم دل کا اہتمام کیا گیا ہے۔ اسی ترتیب کے ساتھ دوسرے بند میں بھی قافیوں کا التزام پایا جاتا ہے۔ البتہ تیسرے بند میں یہ ترتیب قدرے تبدیل شدہ حالت میں اس لیے ملتی ہے کہ اول تو اس بند میں مصرعوں کی تعداد گیارہ ہے جن میں مصرعہ نمبر ۱۹ کا قافیہ قافیہ نمبر ا جلن سے متعلق ہے اور اکیسواں مصرعہ بے قافیہ ہے ان دو کو چھوڑ کر باقی ۹ مصرعوں میں قافیوں کی ترتیب اسی طرح کی ہے جس طرح کی پہلے بند اور دوسرے بند میں پائی گئی ہے۔ یعنی مصرعوں ۱۸ اور ۱۷ میں نور، دستور، مصرعوں ۱۶، ۱۸ میں گام، حرام اور مصرعوں ۲۰، ۲۲، میں اثر، خبر اور آخری تین مصرعوں میں کمی، گھڑی، ابھی کا استعمال ہوا ہے۔ میں نہیں جانتا کہ فیض نے قافیوں کی ترتیب کا یہ التزام شعوری طور پر کیا ہے یا غیر شعوری طور پر یہ التزام نظم میں در آیا ہے۔ لیکن اس التزام کے سبب نظم میں موسیقی کا ایک پیٹرن خود بخود تشکیل پاتا ہے۔ جو نظم کو بے پناہ غنایت عطا کرتا ہے۔ جس کے سبب نظم میں ایک سرشاری کی سی کیفیت پائی جاتی ہے۔ قافیوں کی کثرت، قافیوں کا تنوع اور مخصوص ترتیب کے ساتھ قافیوں کا التزام...... بے شک یہ عناصر فیض کی اس نظم کو غنائی شاعری میں ایک بلند مقام دلانے کے لیے کافی ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ قافیوں کی یہ جھنکار، موسیقی کا یہ پیٹرن، کیا نظم کی معنوی فضا خواب اور

شکست خواب سے پیدا ہونے والے حزن و تاسف اور حوصلے کی گمبھیرتا سے عبارت ہے۔نظم کی بے پناہ غنایت کہیں نظم کی تاثیر اور معنویت ماند کرنے کا سبب تو نہیں؟ اس کی بہ نسبت جب ہم مخدوم کی نظم پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کی نظم میں نہ تو قافیوں کی کثرت پائی جاتی ہے (چھ مصرعے بے قافیہ جو ہیں) نہ قافیوں کا تنوع پایا جاتا ہے (کیوں کہ ایک ہی قافیہ سات بار استعمال ہوا ہے) اور نہ قافیوں کی مخصوص ترتیب۔ بے شک ان اوصاف کی کمی کے سبب مخدوم کی نظم بے پناہ غنایت کی حامل نہیں،لیکن ایسا بھی نہیں کہ غنایت سے یکسر عاری ہے۔ دراصل مخدوم کی نظم میں ہکاری آوازوں کی کثرت (ہائیہ/ ہکاری آوازیں فیض کی نظم میں ۱۷ بار تو مخدوم کی نظم میں ۲۲ بار مستعمل ہیں) خوشہ دار اور لب وندانی آوازوں نے لے کر دھیما کر دیا ہے۔ گونجنے نہیں دیا ہے یہ لے حزن و ملال اور صبر وضبط کے رنگ سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ یہ لے اس موسیقی کی طرح ہے جو گیت کے بول کی معنویت اور تاثیر میں اضافے کا سبب ہوتی ہے، صدمہ پہنچانے کا نہیں۔ یہ لے پیاسی آنکھوں کے خالی کٹوروں کی ویرانی اور موم کی طرح پگھلنے کے احساس کو مستحکم کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

خیر، اس بحث سے قطع نظر کرتے ہوئے، ایک نظر ان دونوں نظموں کے اختتامیوں پر بھی ڈال لی جائے۔فیض کہتے ہیں؛

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراقِ ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصالِ منزل و گام

فیض کے ان مصرعوں میں پائے جانے والے تجاہل عارفانہ نے صبح آزادی سے متعلق جس طرح کے طنز کو راہ دی، مخدوم کی نظر بیشک اس سے عاری ہے۔ بلکہ فیض نے 'امامان صدِ فکر و فن' پھینک کر اپنی نوک زباں، خونِ نورِ سحر پی گئے۔ جیسی استعاراتی وضاحت سے گریز کر کے اپنے فن کے دامن کو نظریاتی وابستگی سے آلودہ ہونے نہیں دیا۔ حالانکہ فیض بھی مخدوم کی طرح، فکری ہی نہیں، عملی طور پر بھی اسی دبستان فکر سے تعلق رکھتے ہیں۔ جس سے مخدوم وابستہ تھے۔ دراصل فیض کی شعری حسیت اور واحد متکلم کی تکنک نے انہیں اس بات کی اجازت نہ دی۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ حسیت کے معاملے میں فیض جدید شاعروں کے قریب نظر آتے ہیں۔ لیکن لفظوں کی غنایت اور نستعلیق پن اور حقائق کو خواب آگیں اسلوب میں پیش کرنے کا انداز انہیں جدید شاعروں کے بجائے رومانی شعرا کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے۔ جب کہ مخدوم کے ہاں واقعے کو

اجتماعی حوالے سے پیش کرنے اور نتائج کو 'امامان صد فکر و فن' سے منسوب کرنے کا عمل یقیناً فکری سطح پر ان کی نظریاتی وابستگی کا اعلان ہے لیکن احساس اور اسلوب کی سطح پر لفظوں کا کھردرا پن، غیر غنائی لہجہ، حقائق کو خوابوں کی آویزش کے بغیر نئے پیکروں کے حوالے سے پیش کرنے کا عمل اور استعاراتی اور علامتی رویہ، جدید نظم نگاری کے پیش رو کے طور پر انھیں قبول کرنے میں حارج نہیں ہوتا۔ یعنی 'ابھی گرانی شب میں کمی نہیں آئی/ نجات دیدۂ دل کی گھڑی نہیں آئی' کے فارسی اسلوب کے مقابل مخدوم کے مصرعوں 'رات کی تل چھٹیں ہیں، اندھیرا ابھی ہے/ صبح کا کچھ اجالا اجالا ابھی ہے' میں پائی جانے والی ہائیہ آوازوں کی کثرت تاسف و ملال کی کیفیت کی افزونی کا باعث ہے اور ایک تھمے تھمے اسلوب کی تشکیل میں معاون ہے جو عہد حاضر کی حسیت کی ترجمانی کے لیے بہت زیادہ موزوں محسوس ہوتا ہے۔ شکست خواب اور زیاں کاری کے باوجود دونوں نظمیں، بجائے ماتم کے خواب بینی کی دعوت پر ختم ہوتی ہیں:

فیض:	مخدوم
ابھی گرانی شب میں کمی نہیں آئی	ہاتھ میں ہاتھ دو،
نجات دیدۂ دل کی گھڑی نہیں آئی	سوئے منزل چلو
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی	منزلیں پیار کی/ منزلیں دار کی/ کوئے دلدار کی منزلیں
	دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو۔

گرچہ فیض نے بھی، مخدوم کی طرح اپنی نظم میں پھر سے خواب بننے اور اس کے حصول کی دعوت دی ہے۔ لیکن صرف 'چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی' کہنے پر اکتفا کیا ہے جو 'دوش پر اپنی صلیبیں اٹھائے چلو' جیسے پیکر اور معنویت سے عاری ہے۔ یعنی حصول خواب کے عمل میں ایثار و قربانی کے لذائذ اور شدائد پینے سے (کہ دار اور صلیبیں جس کے استعارے ہیں) نا آشنائی کا احساس دلاتا ہے۔ کیوں کہ فیض کا رنج شیریں فرد کے خوابوں کے زیاں کا رنج ہے جب کہ مخدوم کا دکھ، اجتماعیت کے خوابوں کی شکستگی کا رنج ہے۔

(نوائے ادب، بمبئی)

☆☆☆

نظم 'زنجیر': اک تجزیاتی مطالعہ

ن۔م۔راشد کی تین بندوں پر مشتمل نظم زنجیر روایاتی نظموں سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس کے پہلے مطالعے میں، اس کے تین بندوں کے درمیان کسی معنوی تسلسل کا یا کسی خیال کے ارتقا کا احساس نہیں پایا جاتا۔ بندوں کے درمیان باہمی ارتباط و تسلسل کی بات تو دور رہی، پہلے بند کے سارے مصرعوں میں بھی کسی خیال کے تسلسل اور ارتقا کا وہ عنصر نظر نہیں آتا جو عموماً نظموں کی شناخت یا ان کا لازمی وصف قرار دیا جاتا ہے مثلاً پہلے بند کے سات مصرعوں سے پہلے دو میں کسی زنجیر کے گوشے میں پیدا ہونے والی جنبش کا ذکر ہے تو اگلے تین مصرعوں میں دشمن اور دوست، دونوں سے دست و گریباں ہونے کی دعوت دی گئی ہے۔ اور آخری دو مصرعوں میں کپڑوں (شبنم، مخمل، دیبا اور ریشم) کا ذکر کیا گیا ہے۔ ان بے ربط مصرعوں کے سبب، کم سے کم، مجھ پر شاعر کا عندیہ ظاہر نہ ہوسکا۔ جب پہلے بند کے سارے مصرعے خیال یا معنی کے اعتبار سے باہم مربوط نہیں، تو ظاہر ہے پہلے اور دوسرے بند کے مابین معنوی ربط کس طرح قائم ہوگا۔ اگر یہ کہہ دیا جائے تو یہ تینوں بند، تین مختلف مختصر نظمیں ہیں تو کچھ بے جا نہ ہوگا۔ لیکن جب میں نے اس نظم کو دو تین بار پڑھا تو ان

بندوں اور مصرعوں کے باہم مربوط ہونے کی کچھ خارجی نشانیاں نظر آئیں۔ گویا شاعر نے معنوی اعتبار سے نہ سہی، ہیئتی اعتبار سے ان تین بندوں کو کمال ہشیاری اور ہنرمندی کے ساتھ آپس میں جوڑ رکھا ہے۔ یعنی پہلی نظر میں نظم کی معنویت کی بجائے اس کی ظاہری ہیئت ہماری توجہ کھینچتی ہے۔ مثلاً اس نظم کے ہر بند کا پہلا اور اور ہر بند کا دوسرا مصرع بالترتیب ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے۔

پہلا بند : گوشۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی

دوسرا بند : سینۂ نخچیر میں
اک نیا ارماں، نئی امید پیدا ہو چلی

تیسرا بند : شکر ہے دنبالۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی

پہلے مصرعے، قافیہ نمبرا : زنجیر، نخچیر، زنجیر، ردیف 'میں'

دوسرے مصرعے قافیہ نمبرا : ہویدا، پیدا، ہویدا، ردیف 'ہو چلی'

گویا پہلے، دوسرے اور تیسرے بند کے پہلے مصرعوں میں بالترتیب، زنجیر، نخچیر اور زنجیر کا تو پہلے اور دوسرے اور تیسرے بند کے دوسرے مصرعوں میں بالترتیب ہویدا ہو چلی، پیدا ہو چلی اور ہویدا ہو چلی کے قافیوں اور ردیف کا اہتمام پایا جاتا ہے۔ ان قافیوں اور ردیف کے اہتمام میں بھی ایک خاص لحاظ پایا جاتا ہے۔ یعنی پہلے بند اور تیسرے بند کے پہلے اور دوسرے مصرعوں میں بالترتیب زنجیر اور ہویدا کو دہرایا گیا ہے۔ گویا معنوی سطح پر نہ سہی، خارجی طور پر یعنی ہیئتی سطح پر یہ تینوں بند باہم مربوط نظر آتے ہیں۔ اسی طرح کا اہتمام پہلے بند کے بے ربط نظر آنے والے مصرعوں کے درمیان بھی پایا جاتا ہے:

گوشۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی
سنگ خارا ہی سہی، خار مغیلاں ہی سہی
دشمن جاں، دشمن جاں ہی سہی
دوست سے دست و گریباں ہی سہی

یہ بھی تو شبنم نہیں،
یہ بھی تو مخمل نہیں، دیبا نہیں، ریشم نہیں

پہلے دو مصرعے غیر مقفیٰ ہیں ان معنوں میں کہ قافیے کا تعین دوسرے مصرعوں کے حوالے نہیں کیا جاسکتا۔ بعد کے تین مصرعوں میں مغلیاں ہی سہی، جاں ہی سہی اور گریباں ہی سہی، قافیہ ردیف پائے جاتے ہیں۔ جب کہ آخری دو مصرعوں میں شبنم اور ریشم کے قافیے اس خارجی یا ہیئتی ارتباط کے سبب باہم مربوط ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔ البتہ پہلے بند اور دوسرے بند میں ارتباط کی ایک اور رعایت پائی جاتی ہے۔ پہلے بند کے آخری دو مصرعوں میں کپڑوں کا، خاص کر آخری الذکر ریشم کے کپڑے کی رعایت سے دوسرے بند کی تیسرے مصرعے 'حجلہ سیمیں سے تو بھی پیلہ ریشم نکل' میں ریشم کے کپڑے کا ذکر ہے۔ جس کے سبب ان بندوں میں ایک ڈھیلا ڈھالا وفاق ہوجاتا ہے۔ ان دونوں میں لفظی و تلازماتی رعایت کے علاوہ ایک معنوی رعایت بھی قائم ہوجاتی ہے۔ جس کا ذکر آگے آئے گا۔

نظم کے تینوں بند میں اور پہلے بند کے مصرعوں میں پائے جانے والے اس خارجی ارتباط کی دریافت کے باوجود پہلے بند کی تفہیم میں کوئی خاص مدد نہیں ملتی۔ ہنوز ابہام باقی رہتا ہے۔ پتہ نہیں چلتا کہ سنگ خارا ہی سہی، خار مغیلاں ہی سہی سے شاعر کی کیا مراد ہے؟ سنگ خارا اور خار مغیلاں کے ساتھ ریشم، دیبا اور مخمل کے ذکر کی کیا وجہ ہے؟ اسے زیادہ سے زیادہ تضاد یا قول محال قرار دیا جاسکتا ہے۔ 'یہ بھی تو شبنم نہیں' میں ضمیر 'یہ' سے شاعر کا اشارہ کس طرف ہے؟ نظم کا متکلم کس سے مخاطب ہے یا خود کلامی میں مصروف ہے؟ ذرا غور سے پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ متکلم کسی سے مخاطب ہے لیکن مخاطب کا انداز اس قدر دھیما اور مبہم ہے کہ خود کلامی کا احساس ہوتا ہے۔ خیر ان سارے سوالوں اور الجھنوں کے ساتھ جب میں نے دوسرے بند کی قرأت کی اور دوسرے تیسرے مصرعے پر پہنچا تو جانا کہ نظم کا متکلم ریشم کے کیڑے سے مخاطب ہے۔ اسے اپنے خول سے باہر نکل آنے کے لیے اکسا رہا ہے۔ یہ وہ کیڑا ہے جس نے برسہا برس تک فرنگی عورتوں کی زینت کی افزونی کے لیے ریشم اور سیم وزر کے کپڑے بنا کیے تھے۔ فرنگی عورتوں کے قرینے کے سبب نظم کی معنویت ایک جھماکے کی مانند مجھ پر روشن ہوئی۔ دراصل ریشم کا کیڑا استعارہ ہے۔ ان غلام کاری گروں کا کہ جنھوں نے حکمرانوں کی بہو بیٹیوں اور بیویوں کی زیب و زینت کے لیے ریشمی کپڑے بُنا کیے تھے۔ یہ غلام کاریگر ممکن ہے ہندوستانی ہوں اور حکمراں انگریز۔ راشد نے غلام ہندوستانیوں کو ریشم کے کیڑے سے استعارہ کر کے مصرعے کو نہایت بلیغ

کر دیا ہے۔ ریشم کے کیڑے کا وصف یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے دہن سے لعاب چھوڑتا جاتا ہے جو ریشم کے تار میں ڈھلتا جاتا ہے۔ اور کیڑے کے اطراف ایک خول بنتا جاتا ہے اور آخر میں کیڑا خود اپنے خول میں بند ہو جاتا ہے اس کی یہ خود اسیری، دراصل اس کے ارتقا کا ایک مرحلہ ہے۔ گویا ریشم کے کیڑے کی خود اسیری، اس کی اپنی اختیار کردہ ہوتی ہے۔ لیکن نظم میں خود اسیری کی معنویت مقلب ہو گئی ہے۔ یعنی خود اسیری اختیاری نہیں جبری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہند کے ریشم اور سوت کے کاری گر یا دست کار جن کا تیار کردہ کپڑا عالمی بازار میں خوب بکتا تھا۔ فرنگی تاجروں اور حکمرانوں کو یہ گوارا نہ تھا کہ ان کی ملوں میں تیار کردہ کپڑوں کے مقابلے میں ہندوستان کے دست کاروں کا کپڑا بکے۔ لہٰذا انھوں نے یہاں کی صنعتیں اجاڑیں، کھیت اور باغ لوٹے، پیداواری ذرائع برباد کیے۔ دست کاروں کو بے دست و پا کیا۔ گویا ان ہندوستانی فن کاروں کا فن اور ہنر ہی ان کی بربادی کا سبب بن گیا۔ ان کی غلامی کی وجہ ٹھہرا۔ یعنی استعارۃً اپنے ہی خول میں گرفتار ہوئے۔ راشد نے انھیں ریشم کے کیڑے سے استعارۃً کر کے ہند کی صنعتی تاریخ اور جدو جہد آزادی کے ایک باب کو ایک شعری پیکر عطا کیا ہے۔ اس استعارے کے سبب دوسرا مفہوم یہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ کیڑا بے بضاعت ہونے کے باوجود، ایک مخصوص مدت کے بعد اپنے خول کو پھاڑ کے نکل آتا ہے۔ لیکن ہندوستانی ابھی بھی خول میں بند ہیں۔ اسی لیے نظم کا متکلم انھیں قید سے نجات حاصل کرنے کی اور فرنگی حکمرانوں کو بندی بنانے کی دعوت دے رہا ہے

ان کے مردوں کے لیے بھی آج اک سنگین جال
ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال

مطالعے کے اس کے مرحلے پر پہنچتے ہی ساری نظم بے حد شفاف ہو جاتی ہے اور ذہن بے ساختہ پہلے بند کی طرف لوٹتا ہے۔ ایک ایک مصرعے کی قرأت کے ساتھ معنوی گرہیں کھلتی چلی جاتی ہیں۔ وہ دشمن جاں ہو کہ دوست، دراصل غاصب انگریز کا کنایہ ہیں۔ متکلم نے دشمن کی مناسبت سے انھیں سنگ خارا اور خار مغیلاں قرار دیا ہے۔ اگرچہ انگریزوں نے اپنے حواریوں کی مدد سے اور کچھ مصلحت پسندوں کی تعبیر سبب انگریزوں کو ہندوستانیوں کے ہم درد دوست قرار دیا جانے لگا۔ لیکن متکلم کا ذہن انھیں اپنے حق میں ریشم، مخمل یا دیبا کی طرح مفید و بیش ماننے کے لیے تیار نہیں۔ انھیں ہندوستانیوں کے حق میں غاصب ہی جانتا ہے۔ اسی لیے تو ان سے دست و گریباں ہونے کی دعوت دے رہا ہے۔ دوست اور دُست میں تجنیس زائد کی رعایت اور گریباں اور ریشم میں کپڑے کے تلازمے کے سبب ان مصرعوں کا باہمی ارتباط اور مضبوط ہو جاتا ہے۔ اس

ہنر کاری کے سبب سے سارے مصرعوں میں ایک معنوی ربط اور خیال کے تسلسل کا احساس مضبوط ہو جاتا ہے۔اشکال دور ہو جاتے ہیں اور ابہام کی دھند چھٹنے لگتی ہے۔

معنی ومفہوم سے واقفیت کے بعد جب ہم تیسرے بند کو پڑھتے ہیں تو تیسرا بند پہلے دو بندوں کی توسیع وتوضیح لگتا ہے یعنی غلامی سے نجات حاصل کرنے کا پیغام۔اب یہ پیغام صرف متکلم کی خواہشات و جذبات تک محدود نہ رہ کر سارے وطن کی آوز بن گیا ہے۔کوہساروں اور ریگ زاروں سے بھی آزادی کا پیغام آرہا ہے۔یہی تو ہنگام بارآورد ہے۔آزادی حاصل کرنے کا موزوں ومناسب ترین انداز۔

نظم 'زنجیر'ن۔م۔راشد کے تاریخی شعور اوران کے سماجی سروکار کی نشاندہی ضرور کرتی ہے لیکن اس سے زیادہ ان کے فن سے آگاہی اوران کی ہنروری سے عبارت ہے۔مثلاً انھوں نے پہلی قرأت میں بے ربط نظر آنے والی نظم کو ہیئتی سطح پر تلازموں اور، قافیوں ردیفوں کی مدد سے مربوط رکھا اور چند قرینوں سے (جو اوپر بیان کردیے گئے ہیں) نظم کی روح تک پہنچنے کی آسانیاں بھی فراہم کی چوں کہ دوسرے بند کی قرات کے بعد پہلے بند کی تفہیم آسان ہو گئی تھی۔سو میں نے یہ کیا کہ پہلے بند کی جگہ دوسرے بند کو اور دوسرے کی جگہ پہلا بند رکھ کر نظم پڑھی، تو جناب نظم کا تاثر غارت ہوا۔اول تو معنی کے انکشاف کی اس لذت سے محروم ہوا جو نظم کو موجودہ ہیئت کے ساتھ پڑھنے سے حاصل ہورہا تھا۔دوم نظم کے معنوی اور صوتی بہاؤ کو نقصان پہنچا۔بات یہ ہے کہ ان تین بندوں میں شعوری اور لاشعوری طور پر کچھ اس طرح کا صوتی اہتمام پایا جاتا ہے کہ اسے مصرع بہ مصرع اور بند بہ بند پڑھتے ہوئے لہجہ بلند سے بلند ہوتا جاتا ہے جیسا کہ میں نے ابتدا ہی میں کہا ہے کہ پہلے بند میں مخاطب کا انداز نہایت دھیما ہے جس پر خود کلامی کا گمان گزرتا ہے۔اس کے علاوہ ان مصرعوں میں پائی جانے والی بے ربطی اور ابہام کے سبب سے بھی، قاری ایک تذبذب میں مبتلا ہو کر ان مصرعوں کو دھیمے سے پڑھنے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔

البتہ دوسرے بند کے تیسرے مصرے 'تجلہ میں سے تو ہی پیلہ' ریشم نکل'، کے امریہ انداز کی وجہ سے لہجہ قدرے بلند ہونے لگتا ہے۔اور تیسرے بند پر پہنچ کر مخاطبت تحکم میں تبدیل ہوتی جاتی ہے۔جس کے سبب آواز بلند اور لہجہ گونج دار اور گہرا ہو جاتا ہے گونج کا احساس تو تیسرے بند کے پہلے مصرے کو 'شکر ہے دنبالہ زنجیر میں/اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی' پڑھتے ہی ہو جاتا ہے یقین نہ آتا ہو تو آپ خود پڑھ کے دیکھ لیجیے۔

دنبالۂ زنجیر میں

اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی

گوشہ زنجیر کے مقابلے میں دنبالۂ زنجیر کی گونج آپ صاف طور سے محسوس کر سکتے ہیں۔ لفظ دنبالہ میں پایا جانے والا حرف ن حروف ب اور الف کے ساتھ مل کر غنائی مصوتے کی طرح گونج پیدا کر رہا ہے۔ گرچہ 'ن' غنائی مصوتہ نہیں ہے۔ لیکن جب کبھی ن حرف ب کے ساتھ آتا ہے تو اس کو آواز 'م' میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جو کہ ایک غنائی مصوتہ ہے۔ بند بہ بند بڑھتی ہوئی بلند آہنگی کی سب سے اہم وجہ ہر بند میں طویل اور مختصر مصوتوں کی تعداد کا بڑھنا بھی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ پہلے بند میں 35 طویل مصوتے اور 14 مختصر مصوتے پائے جاتے ہیں۔ جب کہ دوسرے اور تیسرے بند میں مصوتوں کی تعداد بالترتیب 42 اور 49 ہے۔ ظاہر ہے بند بہ بند طویل مصوتوں کی بڑھتی ہوئی تعداد کے سبب سے لہجہ بلند سے بلند ہوتا جاتا ہے۔ غرض گونجیلے صوتیوں اور طویل مصوتوں کی کثرت اور امریہ انداز کے سبب آواز بلند اور لہجہ تحکمانہ ہو گیا ہے۔ اور یہ لہجہ کوہساروں اور ریگ زاروں سے ایک معنوی اور صوری مناسبت بھی رکھتا ہے یعنی ریگ زاروں کی نسبت سے طویل آوازیں اور پہاڑوں کی نسبت سے گونجیلی آوازیں، نظم کے پیغام کو اثر انگیز اور معنویت کو زرخیز و پرکیف بنانے میں معاون ہے۔ اس کے علاوہ ہر بند کے پہلے دو مصرعوں پر از سرِ نو غور کریں تو محسوس ہوگا کہ نظم کے آغاز ہی سے مصرعوں میں ہیئتی یعنی صوتی اور صوری، ہر دو اعتبار سے لہجے کی بلندی اور زیادتی کا اہتمام پایا جاتا ہے۔ مثلاً پہلے بند میں صرف 'اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی'۔ کا مصرع ملتا ہے۔ جب کہ دوسرے بند کے پہلے مصرعے میں افاعیل کی تعداد میں کوئی اضافہ تو نہیں ملتا لیکن دوسرے مصرعے، 'اک نہا ارماں، نئی امید پیدا ہو چلی' میں ایک افاعیل (ایک رکن) کے اضافے نے بصری سطح پر توسیع کا احساس دلایا ہے۔ جب کہ تیسرے بند کے پہلے مصرعے 'میں شکر ہے' کے اضافے نے یہی تاثر پیدا کیا ہے۔ البتہ اسی بند کے دوسرے مصرعے میں کسی افاعیل کا اضافہ تو نہیں یعنی صوری سطح پر کوئی افزودگی کا تو نہیں البتہ جنبش اور لرزش کا صوتی تاثر اسے پہلے بند کے دوسرے مصرعے سے مکلف بناتا ہے اور صوتی توسیع کا احساس دلاتا ہے غرض ہیئتی سطح پر ان صوتی اور صوری تاثرات کا اہتمام بے سبب نہیں ہو سکتا۔ مختصراً یہ کہ نظم کو موجودہ ہیئت ہی میں پڑھنے سے ان تاثرات کا نقش ممکن ہے۔ بصورت دیگر نظم کے معنوی اور صوتی بہاؤ کو صدمہ پہنچے گا۔ اور نظم کی کیفیت و معنویت مجروح ہوگی۔ معنی اور صوت کی یہ آمیزش فن پر راشد کی قدرت اور ہنروری کا بین ثبوت ہے۔ اگرچہ یہ مسائلی نظم ہے لیکن راشد نے اپنی ہنروری کے بل پر مقصد کو فن پر حاوی ہونے نہیں دیا۔

☆☆☆

نظم 'اک صدائے دل بیدار'

تجزیاتی مطالعہ

گھنٹیاں بجتی ہیں نورانی
مقدس لے میں
بہری جہتیں ہیں، کوئی جہت سماعت ہی نہیں
عقل اندھی ہے، احساس کی آنکھیں نقلی
زندگی......!
خواب حقیقت یا طلسمی دنیا؟
ایک لمحہ...... جسے دیکھا تھا، اسے خواب کہوں؟
اور جو دیکھ رہا ہوں، میں اسے کیا سمجھوں؟
ایک وہ لمحہ جو امید کے دروازے پر
عقل کے بھیس میں دیتا ہے مسلسل دستک

کس کو کیا نام دوں، کس لمحے کو ایقان کہوں
عقل مانع ہے۔ انھیں وہم نہیں کہہ سکتا
اور احساس کا اصرار انھیں سچ مانوں
جو بھی سمجھا تھا، سرابوں کو سمندر سمجھا
عقل کے بھیس میں، احساس کے پیراہن میں
خواب لہرائے حقائق کے بدن میں ڈھل کر
عقل و احساس بھی معصوم ہیں، بے چارے ہیں
خامۂ وقت جو کرتا ہے رقم
لوحِ احساس پہ الفاظ ابھرتے ہیں وہی
عقل تو روحِ زمانہ کی نمائندہ ہے
اور زمانے میں دھواں، چیخ، کراہیں، دہشت
خوف ہر لمحہ کی رگ رگ میں لہو، کی مانند
دوڑتا رہتا ہے
یخ جذبات پگھلتی ہی نہیں
اونگھتا مرغ ہے اک، روح کا سورج جیسے
وادیِ جسم کا ہر عضو مشینی سا لگے
آرزو، خواب، تمنا، چاہت
روشنی، پھول، صباحت، خوش بو
ایسے یاد آتے ہیں جیسے کسی مرحوم رفاقت کا خیال
ایک مجہول خموشی ہے سرِ راہ سکوں
سال ہا سال کے عمرانی تمدن کا شجر
اب بھی لایعنی ہے بے برگ و ثمر ہے
کسی بیوہ کی طرح

سال ہا سال مذاہب کے جنوں ساز خبیث
نسل آدم کا لہو پیتے رہے
مردہ جسموں کو خدا کہتے رہے
فلسفہ، سائنس، نئی حسیت
سب ہی بے مایہ
لیے پھرتے ہیں اک کاسۂ دریوزہ گری
مٹھیاں کھول دو
اب ان کا بھرم کچھ بھی نہیں
ساری اقدار کو بے ساکھیاں تقسیم کرو
آسماں گرچہ سیہ ہے تو سیہ کار نہیں
جسم دھرتی کا تپ گردش دوراں سے
اگر گرم نظر آئے کوئی غم نہ کرو
اس طرف، میری طرف دیکھو
مری جذب کی کھیتی
ابھی پوری طرح سوکھی ہے کہاں
چند پودے ہیں ابھی سبز
غنیمت جانو
اب انھیں روح کی دھرتی میں لگالو!!
انہیں سیراب کرو!!!

قطب سرشار کی اس نظم نے مجھے اپنی کم مائیگی کا احساس دلایا ہے۔ یہ بڑی مکھم نظم ہے کہ اپنے اسرار کھولتی ہی نہیں۔ نہ اپنے اور چھور کا پتہ دیتی ہے۔ اپنی کم مائیگی کے احساس کو زائل کرنے کے لیے میں نے نظم کی قرأت دو ایک بار اور کی۔ لیکن ہر بار احساس بڑھتا ہی گیا۔ یہ کہہ کر خود کو بہلا لیا کہ یہ مصرعے دلکش و دلفریب ہیں ضرور لیکن معنوی سطح پر غیر مربوط نظر آتے ہیں۔ اور ان کی غیر ارتباطی نے ایک ایسے ابہام کو راہ

دی جو مجھ جیسے قاری سے سلجھتا نظر نہیں آتا۔لیکن کمال یہ ہے کہ یہ ابہام پھر سے نظم کی قرات پر مجبور کرتا ہے دراصل 52 مصرعوں پر مشتمل اس نظم کی تعمیر کچھ اس طرح ہوئی ہے کہ نظر، مصرع بہ مصرع آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔یعنی پہلے مصرع کے مفہوم و معنی ہم پر پوری طرح سے واضح بھی نہیں ہو پاتے کہ اگلے مصرع میں پایا جانے والا لفظوں کا دروبست ہماری نظر کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔اور اس طرح جب ہماری نظر مصرع بہ مصرع ہوتے ہوئے نظم کے آخری مصرعے پر پہنچتی ہے، تب یہ احساس شدت سے ہوتا ہے کہ نظم کی دلہن نے اپنے جلوۂ معانی سے ہمیں محروم ہی رکھا۔لیکن یہ ابہام نظم کی قرات ترک کرنے پر ہمیں مجبور نہیں کرتا۔دو تین قرأتوں کے بعد، ابہام کی دھند میں کیف و معانی کے جگنو جھلملانے لگے۔کچھ کچھ سجھائی دینے لگا۔مثلاً اول تو یہ محسوس ہوا کہ شاعر نے اس 52 مصرعوں پر مشتمل نظم میں کسی بند کا اہتمام ہی نہیں کیا۔ بلکہ انھیں ایک اکائی کے طور پر پیش کیا ہے۔دوم یہ کہ معنوی طور پر ان غیر مربوط نظر آنے والے مصرعوں میں لفظوں کا دروبست کچھ اس طرح پایا جاتا ہے کہ ان میں ایک ظاہری رعایت محسوس کی جاسکتی ہے۔

غرض دو تین قرأتوں کے بعد حاصل ہونے والے تاثرات کی بنیاد پر، اور اپنی سہولت و افہام کی خاطر میں نے اس نظم کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔پہلا حصہ مصرع ۱ تا مصرع ۲۰ پر مشتمل ہے، دوسرا حصہ ۲۱ تا ۴۲ مصرعوں پر اور آخری حصہ آخری دس مصرعوں پر۔ پہلے حصے کے ابتدائی ۸۔۱۰ مصرعے نظم کے روایتی تصور کے مطابق تسلسل خیال کے حامل نظر نہیں آتے۔لیکن ان مصرعوں میں لفظوں کے دروبست کے سبب سے کچھ خارجی رعایتیں تو پائی جاتی ہے۔نظر جوں جوں ان رعایتوں کو محسوس کرتی جاتی ہے، یہ مصرعے معنوی طور پر باہم مربوط ہوتے جاتے ہیں۔مثلاً پہلے دو مصرعے ہیں ''گھنٹیاں بجتی ہیں نورانی/مقدس لے میں''۔ ہماری حس و حواس کو بیدار کرنے والے یہ مصرعے تعداد کی لحاظ سے دو ہیں لیکن معنویت کے لحاظ سے ایک۔مگر کیفیت کا تقاضہ یہ ہے کہ ان کی ادائیگی میں تھوڑا سا وقفہ ہو۔لہٰذا شاعر نے انھیں دو مصرعوں کی صورت میں لکھا ہے۔'بجتی گھنٹیاں' اور 'مقدس لے' کے صوتی پیکر اور ان کے تلازمے، اگلے مصرعے کی لفظیات 'بہری جہتیں' اور 'جہت سماعت' کی رعایت سے ایک ظاہری تعلق کے علاوہ ایک معنوی تعلق کا قیام بھی عمل میں آتا ہے۔یعنی ایک خیال یوں تشکیل پاتا ہے۔' نورانی گھنٹیوں کے مقدس لے کو نہ تو کائنات میں پذیرائی حاصل ہے (جہتیں بہری جو ہیں) اور نہ سماعتوں کو اس کی توفیق ہے۔اس لیے کہ عقل اندھی ہے اور احساس کی آنکھیں نقلی' خیر ان چار مصرعوں میں تو ربط قائم ہو گیا۔آگے کے پانچ مصرعوں سے ان کا تعلق کیا ہے؟ اگلے سات

مصرعے یعنی مصرع ۵ تا مصرع ۱۱ اور خصوصاً مصرع ۵ اور ۶ بالکل غیر مربوط نظر آتے ہیں۔ ان کا رشتہ نہ تو پچھلے مصرعوں کے ساتھ محسوس ہوتا ہے اور نہ اپنے بعد کے مصرعوں سے۔ کیوں کہ پانچویں مصرعے میں زندگی کے تعلق سے استفسار پایا جاتا ہے کہ زندگی خواب ہے۔ حقیقت ہے؟ یا طلسمی دنیا ہے؟ کیا ہے؟ یہی حال چھٹے اور ساتویں مصرعوں کا بھی ہے، کہ جن میں لمحے کو دیکھے ہوئے خواب سے تعبیر کرنے پر استفسار تو ساتویں مصرے میں اپنے دیکھنے کے عمل پر استفسار کیا گیا ہے۔ ان غیر مربوط مصرعوں میں کوئی ربط اگر تلاشا جا سکتا ہے وہ ہے لمحہ، خواب اور دیکھنے کے عمل کا۔ اور دوسری ظاہری رعایت استفسار کی پائی جاتی ہے۔ ان ظاہری مناسبتوں کے سبب سے ان مصرعوں میں ایک ربط قائم ہوتا جاتا ہے۔ اس ارتباط کی بنیاد پر جب ہم نظم کے پہلے حصے پر ایک اور بار نظر ڈالتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ کہیں یہ ربط استعارے اور استعارے کے درمیان پایا جاتا ہے تو کہیں دو پیکروں کے درمیان اور کہیں لفظی تلازموں کے بیچ۔ مثلاً زندگی، عقل اور احساس کے تلازموں اور دیکھا گیا لمحہ اور دیکھتے جارہا ہوں کی رعایت سے نہ صرف زمانی تصور کا احساس دلایا گیا ہے۔ بلکہ یہ بھی تاثر قائم ہوتا ہے کہ یہ سارے مصرعے غیر مربوط نہیں ہیں۔ دوم یہ کہ یہ ایک شدید داخلی کش مکش کا استعاراتی و تمثیلی اظہار ہے، جو ایمان وعقیدہ، وقت اور زندگی کی آپسی کش مکش سے عبارت ہے۔ یعنی عہد حاضر میں نور ہدایت کو (نورانی گھنٹیاں اور مقدس لے جس کا استعارہ ہے) وہ قبولیت حاصل نہیں رہی جو کبھی تھی وہ اس لیے کہ ماضی کے تجربات اور حال کے واقعات کے سبب سے نور ہدایت پر سے فرد کا اعتماد اٹھ چکا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ماضی اور حال کے تجربات نے جو نئے ایقان اسے عطا کیے ہیں، ان پر بھی اسے مکمل یقین نہیں۔

ایک لمحہ، جسے دیکھا تھا، اسے خواب کہوں؟
اور جو دیکھ رہا ہوں، اسے میں کیا سمجھوں؟
ایک وہ لمحہ جو امید کے دروازے پر
عقل کے بھیس میں دیتا ہے مسلسل دستک
کس کو کیا نام دوں، کس لمحے کو ایقان کہوں
عقل مانع ہے، انھیں وہم نہیں کہہ سکتا
اور احساس کا اصرار، انھیں سچ جانوں

بات یہ ہے کہ علم و ادراک کے دو ہی تو سرچشمے ہوتے ہیں: ایک عقل اور دوسرا احساس۔ وقت کے ہاتھوں جب نور ہدایت پر سے اعتماد اٹھ گیا تو ان دونوں سرچشموں سے زندگی کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ لیکن ان دونوں ذرائع سے حاصل شدہ علم پر بھی کامل یقین نہیں۔ نہ تو پچھلے علم کو وہم قرار دیا جا سکتا اور نہ موجودہ کو سچ مانا جا سکتا ہے کہ عقل اندھی ہے (نور ہدایت سے محروم) اور احساس بے آنکھ، دراصل یہ مصرعے تاریخ انسانی کے اس عہد کا کنایہ ہیں جب اول اول مادی علوم اور مادی ترقی نے، انسانی شعور سے نور ہدایت کو چھین کر، فرد کو جانکاری اور اعتماد کی ایک نئی لذت سے روشناس کیا تھا۔ لیکن بعد کو رفتہ رفتہ اسی علم نے تشکیک کی وہ دولت بخشی کہ اسے موجودہ علوم سے حاصل کردہ تجربوں اور نتائج پر یقین نہیں رہا۔ اندھی عقل اور بے آنکھ احساس کی مدد سے کشید کیے ہوئے نتائج کا غیر معتبر ہونا لازمی ٹھہرا۔ اس کا انجام تو یہی ہونا تھا 'جو بھی سمجھا تھا، سرابوں کو سمندر سمجھا'۔ سرابوں کو سمندر سمجھنے کی اصل وجہ یہ ہے کہ 'عقل و احساس تو معصوم ہیں، بے چارے ہیں'۔ یہ وہی کچھ سمجھاتے ہیں، جو انھیں سمجھایا جاتا ہے۔ یہ وہی کچھ دکھاتے ہیں، جو انھیں دکھایا جاتا ہے: خامۂ وقت جو کرتا ہے رقم / لوح احساس پہ الفاظ ابھرتے ہیں وہی'۔ گویا نظم کا یہ پہلا حصہ نئے علوم اور نئے نظریات کے ہاتھوں بے عقیدہ ہو جانے والے انسان کی داخلی کش مکش کا تمثیلی و استعاراتی بیان ہے۔

پہلے حصے کی تفہیم کے ساتھ ہی ساری نظم آئینہ ہو جاتی ہے۔ البتہ دوسرے حصے کا تاثر مختلف ہے۔ پہلا حصہ فرد کی داخلی خلفشار کا بیان ہے تو دوسرا حصہ عہد حاضر کی بے حسی اور بے مائیگی کا بیان۔ اور ان دو مختلف الفیہ تاثرات پر مبنی حصوں کو زمانے کے لفظی تلازمے سے جوڑا گیا ہے۔ یہ ظاہری ربط نظم کی داخلی ہیئت کو سمجھنے میں معاون ہے۔ نورانی ہدایت کو چھوڑ کر انسان نے جن علوم و حقائق کو جن نظریات اور افکار کو حرز جاں بنایا تھا۔ اس کا صلہ دھواں، چیخ، کراہیں، خوف، دہشت، یخ بستہ جذبات اور جسم کے اعضا کا مشینی بن جانے کی صورت میں ملا۔ اور آرزو، خواب، تمنا، چاہت، روشنی، پھول، خوش بو، اور صباحت جیسی نعمتانِ خداوندی سے محروم ہونا پڑا۔ عہد حاضر کی تہذیب و تمدن بیوہ کی طرح بے برگ و بار ہے تو فلسفے و افکار، نظریات و علوم، شعر و ادب...... سب کاسہ دریوزہ گر ہیں۔ ساری عصری اقدار بیساکھیاں بردار ہیں۔

نظم کا تیسرا حصہ، جو آخری دس مصرعوں پر مبنی ہے، دراصل نظم کے واحد متکلم کے ایقان و اعتماد کے باقی رہ جانے کا بیان ہے۔ واحد متکلم کے جذب کی کھیتی، عہد حاضر کی گرم ہواؤں سے پوری طرح سوکھی نہیں۔ وہ اس لیے کہ واحد متکلم نے اپنے جذب کی کھیتی نورانی ہدایت سے جو سینچا ہے۔ اور عہد حاضر کے بے

عقیدہ انسان کی اذیت ناکی اور کش مکش کا علاج یہ بتایا ہے کہ وہ لوگ اس کی کھیتی کے سرسبز پودے اپنی روح کی دھرتی میں لگالیں۔ گویا یہ نظم ایک الوہی ایقان اور ایک پیغمبرانہ دعوت پر ختم ہوتی ہے۔

غرض یہ نظم عہد حاضر کے عقیدے کے بحران میں مبتلا انسان کے داخلی خلفشار کا استعاراتی و تمثیلی اظہار ہے۔ اس نظم کا پہلا حصہ جتنا تہہ دار اور تخلیقیت کا حامل ہے، باقی دو حصے اتنے تہہ دار نظر نہیں آتے۔ یا یوں بھی ہوسکتا ہے کہ پہلے حصے کی تعبیر ہاتھ آتے ہی باقی دو حصے شفاف محسوس ہونے لگے ہوں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ نظم نگار کی دعوت ایمانی نے باقی نظم کو پیچیدہ و تہہ دار رہنے نہ دیا ہو۔ واللہ اعلم بالصواب، لیکن اتنا ضرور ہے کہ شاعر نے اپنی ہنر کاری سے نظم کی تعمیر کچھ اس طرح کی، خصوصاً پہلے حصے کی کہ اول اول چند مصرعوں میں ظاہری طور پر کوئی ربط محسوس نہیں ہوتا لیکن ان میں کچھ ایسے جدلیاتی اشارے چھوڑے گئے ہیں کہ بہ غور مطالعے کے بعد نہ صرف مصرعے باہم مربوط ہوتے جاتے ہیں اور نظم کے داخلی ہیئت خود بہ خود چست و سبک ہو جاتی ہے۔ اور جہاں طلسم معانی کا در دھیرے دھیرے وا ہوتا جاتا ہے۔ اور معانی کا ایک سرا ہاتھ آتے ہی باقی نظم بھی قاری پر آئینہ ہو جاتی ہے۔ مجھے یاد آتا ہے کہ جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں (شاید افسانے کی حمایت میں) میں تمثیل کو جدید فن کاروں کا، خصوصاً جدید افسانہ نگاروں کا، پسندیدہ اسلوب قرار دیتے ہوئے یہ بھی کہا تھا کہ تمثیل، تخلیقی اظہار کا سب آسان تخلیقی حربہ ہے۔ لیکن مجھے خوشی ہے کہ قطب سرشار نے جدید یا مابعد جدید تنقید کے کلیشوں کو اپنی شاعری کی اساس نہیں بنایا۔ تمثیل کو آسان تخلیقی حربہ قرار دیے جانے کے باوجود انھوں نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے تمثیلی پیرائے کو بڑے چاؤ سے اختیار کیا ہے۔ وہ اس لیے کہ وہ انفس و آفاق کے شاعر ہیں جو عالم امکاں یا عالم تمثال کو ایک پرتو جانتا ہے لہٰذا ان کی نظر مناظر و واقعات کی مجازی حقیقت تک یعنی ہر حقیقت کے مجاز تک اور ہر مجاز کی حقیقت تک پہنچنے سے شغف رکھتی ہے۔ شاید اسی سبب سے ان کی یہ نظم، بلکہ ان کی بیش تر نظمیں اور اشعار تمثیلی حیثیت رکھتے ہیں۔

☆☆☆

ma'ni ka gumaan



Khalid Saeed